

Subjectivitat, Objectivitat i Unificació: El problema de la separació de subjecte i representació a l'activitat cinematogràfica i quotidiana

**Treball de recerca de Doctorat
Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat
Universitat Autònoma de Barcelona**

**Autor: Oriol Díez
Director: Josep M. Català
Maig del 2008**

SUMARI

Pròleg	5
---------------	----------

Metodologia	14
--------------------	-----------

PART I: ANÀLISI

Hipòtesis inicials	21
---------------------------	-----------

DE L'ESTIL TRANSCENDENTAL A L'ESTIL RADICAL

Introducció	26
--------------------	-----------

L'observació de la vida quotidiana com a pretext	26
---	-----------

Disparitat i necessitat d'alliberament	29
---	-----------

La unitat de totes les coses	31
-------------------------------------	-----------

LA VIDA QUOTIDIANA COM A PUNT DE PARTIDA

Introducció	34
--------------------	-----------

Les derrotes del desig i l'inexorable pas del temps	35
--	-----------

La lluita per viure i existir	37
--------------------------------------	-----------

L'anhel d'una vida única	40
---------------------------------	-----------

El cine com a representació del subjecte	42
---	-----------

El cine com a substitut de la vida	46
---	-----------

La unificació cinematogràfica de la vida	49
---	-----------

DISPARITAT I NECESSITAT DE CANVI

Introducció	53
--------------------	-----------

El diner	54
-----------------	-----------

La mercaderia	56
----------------------	-----------

La ideologia	59
L'intercanvi	62
La imatge	66
L'espectacle	69
 LA UNIFICACIÓ DE LA VIDA I L'ENTORN AL FILM	
Introducció	73
La lluita per unificar la vida com a recerca del desconegut	74
La lluita per unificar l'entorn, materialització del desconegut	76
La formulació cinematogràfica de la unificació	79
El subjecte de la lluita per la unitat	81
La representació com a materialització de la inversió del desconegut	84
 IMATGES I SONS QUE APUNTEN VERS LA UNIFICACIÓ	
Introducció	89
De l'abundant al precari	90
Igualació	93
Prevalença del so enfront la imatge	95
No representació	97
Unitat de forma i contingut	99
 CONCLUSIONS	
Subjectivitat i vida quotidiana	103
Objectivitat i entorn	105
Vincles i unificació	108
Unitat del cinematogràfic i el quotidià	110
El naixement d'una nova fenomenologia	112

Conclusions finals	116
--------------------	-----

PART II: ANNEXOS

BIBLIOGRAFIA I FILMOGRAFIA DE G. DEBORD I R. BRESSON

Biografia de Guy Debord (1931-1994)	119
Filmografia de Guy Debord (1952-1978)	121
Biografia de Robert Bresson (1901-1999)	125
Filmografia de Robert Bresson (1943-1983)	126
Context històric, social i cultural	130
Antecedents de la comparació	131

LA RUPTURA RESPECTE L'ART I EL CINE EN DEBORD

Guy Debord, lletrisme i cinema	133
La fi de l'art en el lletrisme	134
La fi del cine en el lletrisme	135
La fi de l'art en el situacionisme	139
La fi de l'art i la fi del cine en els films de Debord	141
De la crítica del cinema a la crítica de l'espectacle	142
Els films dels situacionistes	143

LA RUPTURA RESPECTE L'ART I EL CINE EN BRESSON

Antisistema Bresson	147
La fi de l'art en Bresson	151
Aïllar-se de les arts existents	153
La fi del cine en Bresson	154

La qüestió	156
Els filtres	157
Els films de Bresson	158
BIBLIOGRAFIA I FILMOGRAFIA	160
LLISTA DE REFERÈNCIES	172

Pròleg

En aquest treball es pretén comparar biografia i filmografia de Guy Debord i Robert Bresson. La hipòtesi central de la recerca és que els films de Debord i Bresson sorgeixen d'un afany singular per unificar l'activitat quotidiana i cinematogràfica. En base això, el lector pot preguntar-se en primer lloc ¿per què s'han triat aquests dos directors i no uns altres dos? ¿Per què el tàndem Debord-Bresson és important en un moment històric determinat, apart de la proposta d'aquest treball i com a tàndem, no com a la suma de dos directors culturalment transcendents? Si se'ls reuneix ha de ser perquè la seva conjunció posa de relleu una fenomenologia que val la pena investigar, no a l'inrevés. ¿perquè Debord-Bresson, els dos junts? D'altra banda, també és d'esperar que el present treball aclareixi a què es fa referència quan es parla d'unificar activitat quotidiana i cinematogràfica, i sobretot què implica el concepte central d'unificació, ¿Per què el concepte d'unitat té especial importància a l'època examinada, més enllà que, des de la vessant metafísica, sigui un concepte destacable? ¿Hi ha un fenomen social i estèticament important que posi de relleu la problemàtica que es vol exposar? Si és així, caldrà descriure'l i justificar-lo. O, dit en altres paraules, ¿a l'època estudiada aquest fenomen era especialment rellevant? ¿Per què? Cal demostrar per tant que quan hom parla d'unitat no es tracta una qüestió ancestral de caire metafísic, i seguidament, si el fenomen és detectable, justificar per què el tàndem Debord-Bresson està especialment relacionat amb aquesta importància, per què el concepte d'unitat està especialment vinculat a les aportacions d'aquests dos directors.

A nivell epistemològic, parlar d'unificar un subjecte que produeix coneixement amb un objecte que és el coneixement produït, comporta un treball d'autoreflexió i autocrítica al voltant dels mètodes, fonaments i valor del coneixement, a la recerca de la coherència i obertura necessàries per vèncer la disjunció entre objecte i subjecte, tal i com suggereixen les nocions de *scienza nuova* i pensament complex (Morin, 1990)¹. En termes de teoria cinematogràfica, parlar des d'una perspectiva científica d'aquesta unificació implica necessàriament posar en contacte el subjecte que fa ciència amb la seva activitat quotidiana, sense separar aquest del subjecte que fa films i de la seva activitat quotidiana, i del subjecte que veu films i la seva activitat quotidiana (Maturana, 1998)². Històricament, dins el terreny de la cinematografia, aquest afany per unificar subjecte i objecte es consolida amb l'aparició a meitats del segle XX del film-assaig i

els seus predecessors radiofònics, quan s'estableix definitivament un diàleg positiu entre documental, ficció i avantguarda (Català, 2005)³. Diacríticament, l'aparició del film-assaig comporta la proliferació de treballs cinematogràfics que progressivament aposten per aspectes com la utilització de la fragmentació per posar en crisi la representació o la persecució d'una determinada relació entre forma i fons, quelcom que posa cada cop més de relleu les implicacions comunicatives i epistemològiques que comporta l'activitat cinematogràfica (Català, 2000)⁴. En la teoria cinematogràfica, aquesta disjunció entre subjecte i objecte va de fet estretament lligada a aquests dos aspectes, la supremacia del contingut sobre la forma producte del predomini de la representació i la interpretació en la història i teoria del cine i més en general de l'art (Sontag, 1964)⁵, com també a la recerca de la correspondència íntegra i total entre objecte i representació d'aquest en l'espai i el temps com a conseqüència d'entendre l'activitat cinematogràfica com un fenomen idealista guiat exclusivament per l'acompliment del mite d'un cine total completament independent del subjecte (Bazin, 1945)⁶. A partir d'aquestes premisses, la unificació de l'activitat quotidiana i cinematogràfica pot ser definida com el destí final d'un llarg camí per acabar amb la separació entre subjecte i representació.

Tant Debord com Bresson cerquen la manera d'acabar amb aquesta separació entre subjecte i representació en la vida quotidiana com en la pràctica cinematogràfica⁷. Guy Debord parteix de l'herència directa de les avantguardes artístiques i cinematogràfiques de principis del segle XX, en especial dels treballs dels dadaïstes i surrealistes, principal influència pels lletristes i posteriorment pels situacionistes (Monsijon et Saint Chamas, 2006)⁸. A partir del seu segon treball podem trobar un compromís més ferm amb el film-assaig, amb una mirada crítica sobre el flux del quotidià que qüestiona a fons l'autenticitat de qualsevol experiència viscuda de manera força similar a com ho fa *À propos de Nice* (Jean Vigo, 1930)⁹. La seva crítica a la cultura de la imatge, com també a la noció tradicional d'autor, l'apropen en cert sentit als film-assaigs de Chris Marker¹⁰, però sobretot als films de situacionistes com René Viénet¹¹. Estèticament hom pot remarcar la proximitat respecte obres com *Jag är nyfiken, gul* (Soy curiosa – amarillo, Vilgot Sjöman, 1967) i *Jag är nyfiken, blå* (Soy curiosa – azul, Vilgot Sjöman, 1968), en quant a temàtica es poden esmentar films com *Grands soirs & petits matins* (William Klein, 1978) o bé *Saló* (Pier Paolo Pasolini, 1975)... D'altra banda pel que fa a Robert Bresson, el nexa més consolidat fins al moment ha estat sens dubte amb Yasujiro Ozu, la filmografia d'Ozu i Bresson dona peu

per una banda a l'anomenat 'estil espiritual' (Sontag, 1964)¹², dins el qual també s'encabeixen alguns films de Jean Renoir, i per l'altra a l'anomenat 'estil transcendental', en certs aspectes vinculat a la trajectòria fílmica de Carl Dreyer (Schrader, 1972:136)¹³. La influència de Bresson sobre la filmografia d'altres autors és manifesta en casos com els d'Andreï Tarkovski (Rood et de Boer, 1983) o Abbas Kiarostami (Kiarostami, 2004), també en molts altres cineastes més propers al seu context històric, social i cultural com Eric Rohmer, François Truffaut, Louis Malle, Marguerite Duras, Jean-Luc Godard (Zunzunegui, 2001:245-268)¹⁴... De fet tant els films de Debord com els de Bresson demostren una gran connexió amb l'entorn històric, social i cultural del qual sorgeixen, marcat per l'emergència de la *Nouvelle Vague*, però també per les aportacions d'autors singulars com Jean Cocteau (Bresson, 1970)¹⁵ o Jean-Luc Godard (Bresson, 1966)¹⁶. Les possibles comparacions entre aquests i tants altres cineastes són incomputables, tanmateix val a recordar que l'objectiu d'aquest treball no és partir de la comparació dels dos autors triats per arribar a una determinada fenomenologia, sinó justificar com aquests dos autors són l'epicentre mateix d'aquesta fenomenologia.

Tant Debord com Bresson parlen de la representació separada del subjecte com un ens sobrehumà que exerceix el seu poder sobre el món, en relació al qual els humans es situen en el món i valoren la seva existència, al temps que li rendeixen culte i se'n serveixen per orientar les seves interpretacions. En ambdós casos la via per acabar amb aquesta escissió passa per la possessió directa sobre tots els moments de l'activitat per part del subjecte. Tanmateix cal posar en relació els films d'un i altre amb el context històric, social i cultural concret del qual formen part, i veure a partir d'aquí com els seus treballs cinematogràfics son motivats en darrera instància per una necessitat singular de reconeixement del subjecte, la seva activitat, desig, temps, experiències, vivències, singularitat, unitat... En aquest sentit els films de Debord i Bresson, situats als límits entre vida i cinematografia, documental i ficció, fons i forma, fruit d'una inusual coherència en el sí d'una filmografia, com d'una reflexió profunda susceptible de ser reconstruïda a través de nombrosos escrits, no només responen a les problemàtiques concretes d'una era sinó també a un projecte molt particular per trencar amb l'art i el cine d'aquesta era¹⁷. Bresson com Debord coincideixen en veure l'art en un procés de decadència, proper a la seva fi. Al mateix temps es neguen rotundament a fer cine, i no consideren que aquest sigui veritablement un art. Els seus films són aportacions tancades a la resta de la creació cinematogràfica que cerquen una autonomia

absoluta respecte qualsevol pel·lícula de cine. En el cinematògraf de Bresson aquesta autonomia creativa passa per rebutjar la intromissió de qualsevol de les arts existents i en especial del teatre, amb la finalitat de cercar l'essència del llenguatge cinematogràfic en els intercanvis entre imatges i sons. En Debord l'autonomia parteix d'una renúncia als procediments habitual de plasmació de l'autoria en un procés de creació de l'obra genuí, per donar pas a un art détournat, plagiat, degenerat, banal, col·lectiu. En ambdós casos el procés creatiu consisteix en prendre elements de la realitat tal qual existeixen per buidar-los de sentit i contraposar-los amb quelcom diferent, sovint el seu contrari. La creació sorgeix sempre de posar en relació elements agafats directament de la realitat, d'establir nous vincles a partir de transmutar o invertir allò existent tal i com existeix, però mai de reproduir-ho. L'objectiu final és sempre la transformació d'aquests elements ja existents en quelcom completament nou, a partir de les tensions i paradoxes entre uns i altres, de tal manera que en resulti una dialèctica, xoc, o fricció. Això situa els films d'aquests dos autors a un nivell més abstracte de la majoria del cine, un llenguatge que per norma general no aconsegueix escapar de la seva condició narrativa i figurativa.

La separació entre subjecte i representació, ve donada pel distanciament entre subjecte en tant que ésser dotat d'autoconsciència que alhora coneix de l'existència d'objectes i subjectes, amb capacitat de desitjar i actuar autònomament, i representació completament independent de qualsevol activitat o diàleg, que suplanta activitat, desig i temps del subjecte per mitjà d'un procés d'objectivació. La separació no és per tant una cosa en sí sinó una relació entre el subjecte i una representació d'aquest subjecte com de tot allò que l'envolta, aquesta representació íntegra i total de tots els aspectes de la vida i el món es basa en la imitació i isomorfisme per representar un objecte dotat d'unitat i coherència. Aquest moviment de separació permet a la representació separada del subjecte moure el subjecte, fer-li fer coses, convertir un ésser autònom en un autòmata, alienar-lo del seu temps i espai, i fer dels seus objectes de desig representacions, alhora que les representacions en sí mateixes esdevenen objectes de desig. A escala macroestructural la vida social del subjecte col·lectiu com la vida quotidiana del subjecte individual esdevenen presa del monopoli estàtic de la representació, de les representacions supremes lligades a una cosmovisió que no concep la vida del subjecte més que com un objecte predefinit, inmutable, creat sense la seva participació. En clau cinematogràfica aquesta relació de separació troba la seva transposició en totes i

cadascuna de les escissions entre subjecte i representació que es donen en tot el procés de creació del film, i molt especialment en la relació entre un objecte representació que és el film acabat i un subjecte receptor que el llegeix amb major o menor atenció.

L'anàlisi proposat s'estructura a partir de tres grans pilars que es corresponen amb els tres grans passos de *L'estil transcendental en el cine* de Paul Schrader (1972): presentació del quotidià, disparitat, i unitat de totes les coses o estasi¹⁸. Aquests tres passos pretenen ésser com les potes d'un trípod sobre el qual es sustenta tot el treball de recerca, un trípod que recolza cadascuna de les seves tres potes simultàniament sobre l'activitat quotidiana i cinematogràfica, i que busca construir una imatge mental a partir d'un element fonamental en la pràctica cinematogràfica de cadascun dels dos autors triats. Cada apartat compta amb la seva pròpia introducció, i es desenvolupa en una sèrie de punts que pretenen sempre situar-se a mig camí de l'activitat quotidiana i cinematogràfica. En el primer apartat es duu a terme una aproximació general a aquests tres passos, que es posen en relació amb les aportacions d'un i altre autor, en el segon apartat s'investiga el subjecte en la seva vida quotidiana i la seva separació envers la representació, en el tercer apartat s'investiguen les representacions hegemòniques en unes circumstàncies històriques i socials concretes, al quart apartat s'investiguen exemples concrets de pràctiques quotidianes orientades a la unificació de la vida i l'entorn al film, i al darrer apartat s'ofereixen una sèrie d'exemples concrets de pràctiques cinematogràfiques orientades a acabar amb la separació de subjecte i representació, val a dir que aquest darrer apartat és només un esbós que ha de donar pas a una fase ulterior de la recerca.

El primer apartat, "De l'estil transcendental a l'estil radical", serveix per preparar el terreny cara al desenvolupament a fons de la investigació, primer es tracta el problema de la manca d'unitat de l'activitat quotidiana i cinematogràfica, a continuació s'analitza com hi ha forces externes que dominen la vida quotidiana i impedeixen assolir aquesta unitat, tot seguit s'ofereixen alguns indicis per avançar vers la unitat de totes les coses. Aquest darrer punt, es correspon amb el quart apartat de l'anàlisi, on es tracta la unificació de la vida quotidiana i l'entorn al film, que hauria de donar pas a nou bloc en una fase posterior de la recerca, que pel moment queda esbossada en el cinquè apartat, on s'ofereixen algunes claus de com utilitzar els treballs cinematogràfics en tant que contribucions a aquesta unificació. D'aquesta manera, el primer apartat es presenta

com una introducció a una recerca que pretén lligar el problema de la manca d'unitat en la vida quotidiana i cine, les principals representacions que generen la bretxa entre subjecte i representació, i les possibilitats d'unificació de l'activitat quotidiana, ineludiblement vinculades a la possibilitat d'unificació de l'activitat cinematogràfica.

En el segon apartat es parla de “La vida quotidiana com a punt de partida” en els films de Guy Debord i Robert Bresson, aquest apartat té dos subapartats, el primer centrat en la presentació de vida quotidiana en els films dels autors triats i el segon en com aquests dos autors veuen la relació entre cine i vida quotidiana, cadascun d'aquests dos subapartats es desenvolupa alhora en tres punts. Aquest apartat planteja com a hipòtesis subsidiàries que la vida quotidiana es troba sotmesa a la manca d'unitat, i que el cine contribueix a aquest trencament de la unitat. El fet de treballar amb la noció de vida quotidiana com a categoria d'anàlisi possibilita aquí l'experimentació i validació empírica de la hipòtesi central pel mètode de reducció a la unitat, també permet no perdre de vista en cap moment el vincle ineludible entre vida quotidiana, vida social i cine. L'anàlisi del primer apartat dóna peu a més a observar la distància entre allò que la vida quotidiana és i allò que en circumstàncies diferents podria arribar a ser, i igualment a estudiar els efectes de la comunicació cinematogràfica en la vida quotidiana, en tant que interrupció o en tant que contribució a la unificació.

El tercer apartat tracta de “Disparitat i necessitat de canvi”, en aquest apartat s'enumeren una sèrie de forces externes que de manera subtil dominen la vida quotidiana dels individus, aquesta enumeració no busca ser exhaustiva sinó destacar els elements que més pes adquireixen en les aportacions de Debord i Bresson. Aquest apartat també es presenta en dos subapartats amb tres punts cadascun, el primer agrupa tipologies més centrades en l'àmbit de la vida quotidiana i el segon tipologies més properes a l'àmbit cinematogràfic, tanmateix aquesta distinció no pretén en cap cas ser categòrica sinó més aviat tot el contrari. El primer grup comprèn com a tipus ideals diner, mercaderia i ideologia, el segon grup comprèn com a tipus ideals intercanvi, imatge i espectacle. Les hipòtesis subsidiàries d'aquest apartat són primerament que aquestes sis categories de representacions mouen la gent en la seva activitat quotidiana i social, suplantant activitat, desig i temps del subjecte per altres objectivats, d'això es desprèn com a segona hipòtesi subsidiària que qualsevol acte de comunicació o diàleg cinematogràfic es veu sotmès a aquestes normes de principi a fi. Val a dir que aquestes

sis categories aglutinen grans forces que estableixen la disparitat entre subjecte i representació, malgrat tot en darrera instància totes elles poden ésser reagrupades en una sola categoria dins la qual hom pot encabir qualsevol força que fomenti la bretxa entre vida i entorn, film i vida, subjecte i representació.

El quart apartat parla de “La lluita per la unificació de la vida i l’entorn al film”, en base a la hipòtesi central que les aportacions de Debord i Bresson busquen en tot moment assenyalar vies avançar cap a la unitat de totes les coses. En aquest apartat s’ofereixen algunes de les claus de la teoria revolucionària de Debord i del cinematògraf de Bresson en tant que mètodes d’investigació encaminats a contribuir a la unificació de vida i entorn, com també dels propis films. Com en els apartats anteriors, hi ha aquí alguns punts centrats en la vida quotidiana i altres en el cine, tot i que les fronteres són cada cop menys clares. Les hipòtesis subsidiàries d’aquest apartat són que l’activitat quotidiana i l’activitat cinematogràfica poden efectivament constituir contribucions a la recerca d’unitat en la vida i l’entorn, i que per tant és necessari investigar casos concrets de pràctiques quotidianes i cinematogràfiques que han estat orientades a fomentar aquesta unificació de la vida i l’entorn. Nogensmenys també és important valorar empíricament les dificultats o fins i tot la impossibilitat de transformar d’arrel el dia a dia de l’individu i les seves circumstàncies que han afrontat aquestes aportacions, ans la unificació de la vida i l’entorn no depenen només de la validesa intrínseca d’una proposta cinematogràfica revolucionària, sinó també de la seva posada en pràctica per part del subjecte. La capacitat per traçar relacions no espectaculars passa en tot moment pel reconeixement de tot subjecte implicat en la relació comunicativa cinematogràfica, i per tant va sempre lligada a la pròpia capacitat del subjecte d’emprendre per sí mateix la recerca d’un desconegut en el sentit metafísic i alhora de treballar en la transformació col·lectiva de les condicions materials del seu entorn.

El darrer apartat, “Imatges i sons que apunten vers la unificació”, és com s’ha dit un esboç que hauria de veure la seva continuació en una fase posterior de la recerca. Novament hom troba aquí les dificultats de transformar d’arrel l’activitat cinematogràfica sense la participació del subjecte, ans algú que només es concep a sí mateix com a espectador de la seva vida quotidiana difícilment deixarà de ser-ho davant un treball cinematogràfic, de la mateixa manera que algú que només es veu a sí mateix com a possible espectador davant un treball cinematogràfic rarament assumirà cap rol

diferent d'aquest en la seva vida quotidiana. Tanmateix, si bé és cert que resulta complicat concebre una transformació a fons de les relacions cinematogràfiques sense una transformació a fons de les relacions quotidianes i socials, la hipòtesi subsidiària d'aquesta part és que hi ha determinades pràctiques cinematogràfiques que promouen el reconeixement dels subjectes imprescindibles per a qualsevol activitat cinematogràfica, mentre n'hi ha d'altres que no fan sinó incrementar l'omnipresent separació entre subjecte i representació. En aquest sentit el darrer apartat és una primera aportació a la caracterització d'una fenomenologia sorgida d'un paradigma que queda precisament emmarcat al llarg de tota la recerca, l'aprofundiment en aquesta caracterització o estil (Sontag, 1965) constituiria com s'ha dit la continuació lògica d'aquesta recerca, un cop ja assentades les bases sobre les quals es fonamenta l'aparició d'aquesta nova fenomenologia.

Al llarg de l'anàlisi, la perspectiva sobre un i altre autor va variant sensiblement, això es deu a la voluntat de treure les aportacions de Debord i Bresson dels àmbits tancats en els quals majoritàriament resten recloses, la pràctica quotidiana i la pràctica cinematogràfica respectivament. Pel que fa a Debord, primer es parla en termes generals del conflicte entre vida i espectacle, després s'introdueixen alguns conceptes fonamentals en el seu anàlisi de *La societat de l'espectacle* (1967), i finalment s'entra en la pràctica quotidiana i cinematogràfica que es desprèn de l'anterior. En el cas de Bresson, l'anàlisi atribueix inicialment força pes a la perspectiva de Paul Schrader (1972), no obstant a mesura que s'avança en el treball cada cop prenen més relevància altres perspectives sobre l'autor, entre les quals destaquen les de Philippe Arnaud (1986) i Santos Zunzunegui (2001). Si bé és cert que l'aproximació als treballs cinematogràfics de Debord es centra sobretot en les idees manejades en la banda sonora, o en les reflexions posades en pràctica i escrites sobre paper, s'intenta a tota hora no deixar mai de banda la forma escrita que adopten unes i altres, tant en paraules i gestos com en imatges i sons. Pel que fa a Bresson, malgrat a primera vista hom pugui creure que s'aprofundeix més en aspectes formals, cal tenir en compte que per a aquest director la forma s'adequa perfectament a allò què es vol dir, i que de fet la forma és allò què es vol dir, de manera que es procura en tot moment considerar les formes com idees i tractar-les com a tals. D'aquesta manera, l'anàlisi s'atansa progressivament a l'objectiu final de tancar la separació establerta entre subjecte i representació, salvant les distàncies entre vida quotidiana i cinematografia per a un i altre autor, per forjar un

nexe entre aquests dos àmbits que acabi amb la unificació indissoluble entre activitat quotidiana i cinematogràfica, essència de la fenomenologia que aquesta recerca pretén tractar.

Finalment, a l'apartat annexos es pretén en primer lloc presentar els dos autors a comparar i la seva filmografia, al temps que busca delimitar les fonts utilitzades en l'anàlisi. A continuació aquest bloc apunta a fer emergir algunes qüestions consubstancials a ambdós autors que es mantindran com a rerefons significatiu en el desenvolupament de tota la recerca, com ara la inseparabilitat entre biografia i filmografia, l'estreta vinculació amb la renovació en l'art i la cinematografia posterior a la II Guerra Mundial, la inusual coherència i vigència de les aportacions cinematogràfiques com a tret distintiu, etc. Totes aquestes qüestions de segon ordre són significatives per a l'anàlisi, tot i no haver estat considerades com a variables en el model d'anàlisi val la pena tenir-les presents al llarg de tota la investigació. Encara en els annexos, a partir de les consideracions de fons i forma al voltant dels films de Debord i Bresson suscidades al llarg de la investigació, s'intenta situar els treballs cinematogràfics dels dos autors tractats en relació a la crisi en l'art i el cine pròpia del context històric i cultural del qual formen part. Cadascun d'aquests dos autors parla a la seva manera de la decadència de l'art alhora que es neguen categòricament a fer cine, al mateix temps que proposen una perspectiva singular per entendre la creació cinematogràfica, un enfocament que en ambdós casos trenca per complet amb qualsevol de les aportacions cinematogràfiques aparegudes fins al moment. En vista d'això cal veure si aquesta ruptura es veu traduïda a l'àmbit estètic o formal, o bé si queda circumscrita a una voluntat de ruptura de fons amb un mode de vida i una visió del món hegemòniques encara en l'actualitat. Aquesta intenció, que es serveix del paraigües desplegat amb l'anàlisi, hauria de ser resolta en una fase posterior de la recerca, ja que en els annexos només es busca suggerir la singularitat dels films dels dos autors triats respecte tota la resta de creacions cinematogràfiques. Tanmateix, degut a la pròpia impossibilitat de separar fons i forma, a la qual un i altre autor fan referència repetidament, caldrà traçar un recorregut del fons a la forma en el qual les propostes per a la segona part siguin una continuació coherent amb una primera part de l'anàlisi, que parteix més de consideracions de fons, sense pretendre en cap moment separar aquestes de la forma és clar.

Metodologia

En aquest treball s'intenten oferir les claus per aproximar-se a una fenomenologia que adopta una postura molt concreta en relació a la teoria i història de la representació audiovisual cinematogràfica. Aquesta fenomenologia, sorgida d'un afany singular per unificar l'activitat quotidiana i cinematogràfica, busca contrarestar la separació entre subjecte i representació imperant tant en l'activitat quotidiana com cinematogràfica, i té com a aportacions centrals els films de Guy Debord i Robert Bresson. Dins els pressupòsits de la pròpia fenomenologia tractada, hom percep la preponderància d'una vessant pràctica, que malgrat els vincles ineludibles amb unes reflexions teòriques de gran profunditat, no aspira sinó a la realització pràctica d'aquesta unificació d'activitat quotidiana i cinematogràfica. En base a la importància de l'acció, la caracterització de la fenomenologia estudiada no té més remei que concentrar la seva mirada en la pràctica cinematogràfica dels dos autors estudiats, en tant que contribucions a la unificació de l'activitat quotidiana i cinematogràfica, deixant de banda qualsevol altra reflexió teòrica que desdibuixi la condició essencialment pràctica de la perspectiva que aquí s'ha volgut fonamentar. La creació de situacions i el cinematògraf, no són sinó mitjans d'investigació orientats a la unificació pràctica de l'activitat quotidiana i cinematogràfica.

Les reflexions sobre la fenomenologia analitzada s'han construït sobre les tres potes d'un tríode, un element consubstancial a la pràctica cinematogràfica dels dos autors estudiats. Cadascuna de les tres potes d'aquest tríode s'aguanta simultàniament i indistinta sobre els terrenys del quotidià i el cinematogràfic, cadascuna aixeca un pilar entorn el qual poden aglutinar-se totes les qüestions relatives a la posada en pràctica de la unificació. La primera pota parteix del problema del reconeixement del subjecte, els vincles entre aquest i totes les seves vivències, moments i activitats, la singularitat del seu desig i temps com a factors per mesurar el grau de cohesió, i la distància entre el possible i efectiu en el dia a dia com a aval del nivell de coherència interna del subjecte. La segona pota parteix del problema de la separació de l'objecte, associat a un problema de no reconeixement de l'objecte que duu a considerar aquest objecte com un ens autònom, independent, amb vida pròpia, creat i dirigit amb independència del subjecte. La tercera pota, fonamental pel sosteniment de tota l'estructura, parteix del problema de la unificació, és conseqüència directa dels problemes del reconeixement del subjecte i

del reconeixement de l'objecte, i és la que obre la via a la posada en pràctica de les reflexions motivades per una i altra qüestió, pas fonamental sense el qual la fenomenologia descrita quedaria coixa.

El caràcter marcadament pràctic de la fenomenologia estudiada, comporta a més necessàriament la intervenció, implicació, participació, acció de tot subjecte posat en relació per la comunicació cinematogràfica. Això implica en especial el receptor del film, qui ha de realitzar un esforç per vèncer la propensió a relacionar-se amb tot allò que l'envolta com si fos un espectacle, i ésser capaç així de meravellar-se, endevinar, descobrir per sí mateix, deixar-se sorprendre, i restar obert a l'imprevist. És clar que resulta difícil que això succeeixi quan aquest espectador està acostumat a esperar que se li doni tot fet, que se li mostri i expliciti tot, que se li ofereixin explicacions per a tots i cadascun dels misteris plantejats, pel qual resulta imprescindible que en el propi procés de creació del film hi hagi una certa intenció de provocar, de fomentar un estat receptiu. Heus ací l'essència del pensament i tal vegada també del dispositiu cinematogràfic, establir un diàleg íntim, una comunicació multidireccional, al voltant de qüestions com l'individu, el seu entorn, les tensions entre un i altre, i els propis mitjans utilitzats en la reflexió.

L'observació de la vida quotidiana a partir de la seva negativitat, latències o suspensions, permet percebre la distància entre el possible i el real, i valorar fins a quin punt aquesta vida està mancada de cohesió o unitat, en quina mesura es constitueix en un cúmul d'aspectes o experiències separades. Un cop hom pren consciència de la separació entre individu i entorn, apareix la disparitat, una esgerda actual o potencial que amenaça la rutina del dia a dia amb una necessitat d'alliberament a qualsevol preu. Quan aquesta disparitat es tradueix a la pràctica en una voluntat inflexible de confrontar allò que uneix totes les coses, s'obre la porta a la confrontació de la mà invisible que tot ho dirigeix, el desconegut, l'estasi. Aquest desconegut no ha de buscar-se en un més enllà, la recerca del desconegut és sempre una recerca de la materialització del desconegut, allò capaç d'unir totes les coses, per tant els mitjans d'investigació emprats han d'apuntar sempre al món material. El punt de partida d'aquesta recerca és en sí mateix un desconegut, pel qual s'ha de descartar tot prejudici o prenoció en favor d'una metodologia que no doni per descomptat cap pressupòsit entorn el punt inicial i final de la recerca. La finalitat de la recerca és confrontar un desconegut, i això exclou

forçosament la possibilitat de delegar el procés de donar forma a aquest desconegut, malgrat sí sigui possible atendre a alguns indicis o pistes, sempre i quan es reconegui la pròpia necessitat d'emprendre la recerca per accedir a aquest desconegut. Un cop traçat el camí una i altra vegada, hom podrà veure per sí mateix les dificultats d'arribar a la unificació completa, o fins i tot la paradoxa que suposa el fet que cada vegada que hom creu haver fet un pas decisiu per aproximar-se a aquest desconegut, allò que té davant no és sinó una inversió completa de la unificació que inicialment cercava.

La vida quotidiana es veu sotmesa a un setge permanent per part d'una sèrie de forces externes que mouen l'individu en el dia a dia, que impedeixen a aquest viure i existir de forma plena i directa, atribuint a totes les seves experiències un aire oníric i evanescent, separant tots els aspectes de la seva vida en representacions contemplades, i impedingint enfil·lar-los amb el vincle comú d'una activitat conscient capaç de conduir a una veritable unificació de la vida. En aquestes circumstàncies l'individu per sí sol és incapaç de reprendre el control sobre els seus actes, la negació del desig per part d'un entorn sempre hostil i l'inexorable pas del temps que l'aboca irremeiablement a la caducitat humana no fan sinó contribuir a sumir-lo en el desgast, la impotència i la desesperació. L'anhel d'una vida única, pròpia, lliure, irremplaçable, en unes circumstàncies adaptades a l'ésser humà, esdevé llavors no més que una autojustificació que contrasta per complet amb la precarietat d'una vida que no requereix ser viscuda, en què hom no és protagonista de res, on l'individu no té oportunitat per sentir-se necessari. En una vida com aquesta encaixa perfectament el cine, un enginy sofisticat i poderós per captar la vida i substituir-la per una sèrie d'experiències aparentment viscudes com a moments d'una vida pretesament dotada de cohesió i coherència. La vida representada en pantalla aconsegueix així la funció de reemplaçar l'activitat, desig i temps de l'espectador per altres que li són aliens, sobre els quals no pot més que abocar la seva mirada en una contemplació passiva, sense donar vida a res. El cine representa la vida com dotada d'unitat, cohesió, coherència, singularitat, llibertat, autonomia, plenitud... quan de fet aquest individu aïllat, isolat enfront l'espectacle cinematogràfic com el de la seva pròpia vida, és en el fons incapaç d'actuar, participar, o decidir sobre res del que l'ateny.

La vida quotidiana és per tant el punt de partida per a prendre consciència dels problemes de l'individu, no obstant la unificació de la vida resulta inviable si no

s'aconsegueix a la vegada restablir la unitat entre individu i entorn. La transformació de la vida quotidiana resulta insuficient si no va acompanyada d'una adaptació de les circumstàncies, la unificació de la vida és inviable sense una alteració de la vida social, la vida no pot arribar a dir-se unificada sense haver assolit la unitat entre l'ésser humà i el medi social que li és inherent. La vida quotidiana es troba sotmesa a forces externes que mouen la gent en el dia a dia, aquestes forces invisibles i misterioses són producte d'unes relacions socials objectivades aparentment inalterables i independents dels subjectes, aquesta separació és possible gràcies a una mistificació de l'experiència i la cosmovisió provocada per representacions, cal per tant que tots i cadascun dels subjectes que prenen part en aquestes relacions esdevinguin conscients de l'origen d'aquestes forces i de la possibilitat de modificar-les. El diner, instrument de canvi abstracte i al mateix temps concret, equivalent universal que serveix per fixar valor i regular intercanvis, és en primera instància allò que mou la gent en la vida social, on tot té un preu, on tot pot ésser comprat i venut. El diner permet fer de tot desig o necessitat humana una mercaderia apta per al consum, un objecte o cosa intercanviable, una abstracció tant material com immaterial que per via del treball i del consum ofereix la possibilitat de posseir o negociar qualsevol anhel o activitat, ja que quan el producte posat en circulació són unitats de treball és el propi treballador qui esdevé mercaderia. En un pla encara més immaterial hom pot trobar la ideologia, mercaderia suprema, objectivació de les relacions socials provinent d'una figuració ideal sobre com ha de funcionar la vida i el món, per la qual l'humà esdevé el subproducte d'un procés d'ideologització específicament dissenyat per defensar uns valors hegemònics, acord amb els interessos dels grups dominants, treball i consum pel cas. Per remarcar el caràcter relacional d'aquestes forces que mouen l'individu en el dia a dia, que no són sinó l'objectivació d'unes relacions socials estructurades, hi ha la noció d'intercanvi, relació social central en el procés d'objectivació, a mesura que les transaccions adquireixen un paper cada cop més rellevant en la vida social, s'incrementa la separació entre individus que tendeixen a moure's exclusivament per propi interès, i les interaccions entre humans es veuen reduïdes a l'intercanvi. Conforme l'intercanvi, que havia començat com una interacció amb un fort component material i concret, adquireix un caire cada cop més immaterial i abstracte, fins al punt d'esdevenir una forma d'interacció eminentment il·lusòria i contemplativa, la imatge guanya protagonisme sobre la mercaderia i els intercanvis, fins al punt de monopolitzar una mirada hipnòtica sobre la representació que assumeix una funció cada cop més central en l'economia i la

societat, allà on la conversió de les relacions humanes en objecte i posteriorment en imatge s'entenen com una prolongació de la producció i el consum, a la direcció i contemplació, al manar i obeir, en tots els àmbits de la vida i la societat. Finalment quan l'espectacle, com a objectivació definitiva de les relacions socials i la cosmovisió per tal de fer d'aquestes ens inamovibles, s'apodera de tots els aspectes de la vida i el món per tal de posseir-los en estat coagulat, en un flux ininterromput dominat per una comunicació unidireccional on l'espectador ja ni tan sols és necessari, on qualsevol subjecte tant individual com col·lectiu no té cap possibilitat de canviar ni decidir res, degut al fet que tot vincle entre persones i coses ha quedat esvaït per donar pas a imatges objecte independents de qualsevol activitat o diàleg, no queda altra opció que renunciar a realitzar qualsevol aportació individual o col·lectiva a la transformació de la vida i l'entorn. L'ésser humà assumeix llavors el paper d'una marioneta inèrte que després d'una lleu espurna és consumida en l'aigua i la nit.

La unificació de la vida i l'entorn, lligada a una transformació de subjecte i objecte, no només poden constituir els motius principals d'un film que pretengui oferir alguns indicis de com cercar aquesta unificació, sinó que poden convertir el propi ens cinematogràfic en un poderós mitjà d'investigació a l'hora de posar en pràctica aquesta unificació. En aquesta línia el film proposa primerament la necessitat d'unificació a partir de la recerca d'un desconegut, d'una mà invisible que tot ho dirigeix que no es coneix directament enlloc però de la qual es té constància, la porta cap a un ordre superior en el qual hom pugui atànyer la unitat de totes les coses. A partir d'aquí es busca assenyalar vies per fer efectiva aquesta unificació, per donar pas a la materialització d'aquest desconegut, i fer de la unificació quelcom més que un fenomen de caire idealista, metafísic, utòpic. Aquest procés de recerca i materialització del desconegut ha quedar forçosament fora de l'espectacle, que és actualment la fórmula universal per unificar el separat. La impossibilitat de sortir de l'espectacle pot comportar a nivell individual una gran desesperació per no poder trobar el desconegut recercat, i a nivell col·lectiu impotència per materialitzar aquest desconegut fora els dominis d'un espectacle omnipresent i en inexorable expansió.

La transformació de la vida i l'entorn depenen en bona mesura de la transformació del cine, i viceversa. La separació entre subjecte i representació té com es pot veure al llarg d'aquest treball molts punts en comú en un i altre domini. Per

transformar el medi cinematogràfic, cal canviar tant els treballs cinematogràfics com les reflexions al voltant d'aquests, tant pel que fa a continguts com a metodologies. En aquesta línia, el darrer apartat d'aquest treball pretén apuntar algunes qüestions relacionades amb la pràctica cinematogràfica a tenir molt en compte a l'hora d'afrontar qualsevol aproximació a una fenomenologia que busca la unificació de l'activitat quotidiana i cinematogràfica. Tal aproximació ha de recórrer consegüentment a una metodologia que no reproduïxi la separació entre subjecte i representació, sinó que busqui possibilitats més enllà d'aquesta. Cal repensar la importància de la simplicitat, la no emfatització, parlar més atenció al so i menys a la imatge, deixar de sobrevalorar la figuració i la representació, fixar-se més en la forma i menys en el fons... Aquestes qüestions, i altres relacionades amb la unificació de la vida i l'entorn al film, queden com s'ha dit repetidament pendents de profundització en una etapa posterior d'aquesta recerca. Tanmateix davant la impossibilitat de separar forma i fons en l'estudi de la fenomenologia tractada, sí convé assenyalar algunes qüestions metodològiques fonamentals per a l'anàlisi ja des d'un principi, si més no per tal que el lector no s'endugui sorpreses, davant alguns aspectes certament atípics d'aquesta recerca. En aquest treball es para més atenció a la pràctica cinematogràfica en sí que a les reflexions al voltant d'aquesta, tot i que sovint resulta difícil separar una i altra. Igual que els films tractats, el treball parteix d'un anàlisi complex amb una gran abundància de factors i interrelacions que progressivament conflueixen en unes poques idees essencials, que són el nucli veritablement important tant dels films com del treball. A l'hora d'estudiar els films, no es busca concentrar-se en els moments àlgids que al llarg del film denotin un major grau de significació, sinó efectuar un anàlisi transversal dels treballs en el seu conjunt on els significats quedin dissolts en tots i cadascun dels plans i seqüències. La proposta d'aproximació a la fenomenologia busca conferir major importància a la banda sonora que a les imatges, i per tant deixa de banda qualsevol anàlisi a fons de la imatge en termes iconogràfics, simbòlics, semiòtics o hermenèutics. De la mateixa manera no es concedeix major atenció al poder figuratiu o representatiu dels sons i en especial les imatges, sinó més aviat el contrari, raó per la qual són obviades algunes qüestions relatives a la relacions entre referent i còpia, significant i significat, realitat i representació, realisme i ficció, que sovint tenen força pes en la discussió cinematogràfica. Finalment, contràriament a l'habitual, es busca aquí posar més èmfasi en l'anàlisi de formes que de continguts, tot i que aquesta primera part la investigació conté gran quantitat de consideracions entorn als continguts dels films, i malgrat la

impossibilitat de separar fons i forma, la intenció global de la recerca és deixar cada cop més de banda els aspectes de fons per tendir en una fase posterior de la recerca a un anàlisi que tracti sobretot de les formes. Després d'aquests aclariments de caire introductori i metodològic, es pot donar pas ara sí a l'anàlisi proposat.

PART I: ANÀLISI

Hipòtesis inicials

L'aparició del cinema com a mecanisme per reproduir la realitat amb independència de la participació d'actors o espectadors comporta una realització prou significativa d'allò que Debord anomena moviment autònom del no vivent o espectacle, una relació (in)comunicativa de passivitat, no participació, no intervenció, no posicionament, no implicació davant allò que proposa un film o més en general una obra d'art qualsevol. El cinematògraf de Bresson intenta per tots els mitjans trencar amb aquesta passivitat de l'espectador cinematogràfic mitjançant diferents procediments: la fragmentació, l'el·lipsi i la metonímia -que insten el receptor a imaginar parts d'un tot del qual només se li ofereixen algunes parts-, la prevalença de l'oïda -sempre que sigui possible, pel fet de ser més imaginativa que la vista i no donar-ho tot fet-, la voluntat de no mostrar res -enlloc de mostrar-ho tot, forçar a mirar i escoltar amb atenció-, la importància del muntatge -interseccions entre talls on es dona allò invisible que tant cerca el cinematògraf-, abstracció -per tal que hom pugui aplicar la pròpia experiència al relat-, etc. Bresson sosté que "CINE, ràdio, televisió, revistes, son una escola d'inatenció: es mira sense veure, s'escolta sense comprendre" (Bresson, 1975:84). Val a dir però que la participació que proposa el cinematògraf és alhora emocional i intel·lectual, "producció de l'emoció aconseguida mitjançant una resistència a l'emoció" (Bresson, 1975:96) que tal i com assenyala Susan Sontag (1964) en el seu cèlebre article sobre Bresson no apunta directament als sentiments sinó a través del filtre de la intel·ligència, no es tracta per tant de buscar provocar determinats efectes o afectes sobre un espectador amb la consciència adormida, és a dir de manipular-lo, sinó de cercar un diàleg amb aquest, establir-hi una comunicació no unidireccional que doni peu a la dialèctica materialista que tant interessa Debord. Aquesta dialèctica es troba en bona mesura en l'ús del llenguatge, és a dir en l'estil i les formes, un llenguatge cinematogràfic que Bresson descriu com escriptura mitjançant imatges i sons, i que per a Debord passa ineludiblement per l'ús de la contradicció i la crítica com a recursos formals per posar de manifest les tensions entre veritat i mentida, o entre visions contraposades i irreconciliables del món. En ambdós casos per tant es percep una intenció clara de fer que l'espectador s'autodissolgui com a tal per esdevenir interlocutor actiu.

La primera obra cinematogràfica de Guy Debord, *Hurlements en faveur de Sade* (1952), és un film de 75 minuts que en quant a imatge alterna seqüències de pantalla completament en blanc amb d'altres de pantalla completament en negre, i en quant a banda sonora combina cites, observacions sobre la vida dels lletristes, afirmacions teòriques i silencis, al final de l'obra hi ha 24 minuts de silenci i obscuritat totals, un cop d'efecte que cerca trencar radicalment amb la passivitat de l'espectador. Aquest film pot emmarcar-se dins el lletrisme, un moviment revolucionari fundat el 1945 per Isidore Isou sorgit, entre altres, de la preocupació davant la idea que l'art, que en principi hauria de ser un llenguatge de la comunicació, ha dut a constatar la impossibilitat de comunicar-se (Jappe, 1993:63-79). Els lletristes es proclamen hereus de moviments d'avantguarda com el dadaisme i el surrealisme, darrers passos de la fase activa de descomposició i autodestrucció del llenguatge, no obstant sostenen que si bé l'alliberament de l'art va passar en algun moment per la seva destrucció arribats a cert punt continuar amb aquesta destrucció deixa de tenir sentit, la veritable avantguarda esdevé llavors la desaparició de l'art, la seva dissolució en tots els aspectes de la vida, la no separació entre vida i art, entre artista i espectador. No obstant això, Debord i alguns dels seus companys lletristes de seguida s'adonen que aquesta tendència a la no participació de l'espectador no es circumscriu únicament a la seva relació amb l'art, ans afecta tots i cadascun dels aspectes de les nostres vides, per això l'any 1952 funden la Internacional Lletrista, un grup que segueix en la línia d'oposar-se a qualsevol forma convencional de cultura, també en el seu estadi més modern, com també a nocions com obra, autor, originalitat, expressió, etc. L'any 1957 en un pas més enllà es funda la Internacional Situacionista: allà on els lletristes proposaven la no separació entre vida i art, els situacionistes suggereixen la necessitat de canviar la societat de dalt a baix per tal de fer veritablement realitzable l'art i la cultura, és a dir de no actuar des d'aquests àmbits separats. Mica en mica es gesta en el grup allò que possiblement més caracteritza i destaca de la crítica a l'art i la cultura plantejada per aquest 'corrent', el fet que no es restringeix als estrictes límits del seu 'submón especialitzat' sinó que intenta erigir-se com a crítica contundent, radical i absoluta a la societat en el seu conjunt. La necessitat de canvi en l'art i la cultura passa per tant per la necessitat de canvi en el conjunt de la societat i viceversa: "No podem desafiar mai cap forma d'organització social sense desafiar totes les formes de llenguatge d'aquella organització" (Debord, 1959). Influïts per la *Crítica de la vida quotidiana* d'Henri Lefebvre, marxista heterodox, autor i

partícep del moviment surrealista a principis dels anys vint, els situacionistes proposen com a camp de batalla la vida quotidiana i com a principal arma la creació conscient de situacions, és a dir que la gent decideixi per sí mateixa tots i cadascun dels aspectes de la seva vida que en principi li venen donats exteriorment, en base a la idea que som com titelles i que les nostres experiències no són realment viscudes sinó més aviat dissenyades externament com una successió de situacions i falses alternatives que altres han creat per nosaltres, Bresson intenta reflectir aquesta marxa de la quotidianitat a partir de la idea d'automatisme. Si Debord i els situacionistes aposten per la creació conscient de situacions, Bresson intenta dur aquesta idea abstracta la pràctica cinematogràfica en base a “Treure les coses de costum, descloroformitzar-les” (Bresson, 1975:101), o bé prendre en consideració que “L'hostilitat de l'art és també l'hostilitat vers el nou, vers l'imprevist” (Bresson, 1975:101), Susan Sontag (1964) parla aquí d'un procés d'estranyament que permet prendre consciència de les formes alhora que accedir directament als continguts. A partir d'això, prenen especial rellevància tant en les teories situacionistes com en el cinematògraf de Bresson les idees d'engany, simulacre, falsificació, recreació, mentida, fingiment, etc.

Al film *Pickpocket* (Bresson, 1959), un jove mira d'aprendre a ser carterista alhora que busca un sentit profund per a tal activitat, en un moment del film Michel manté una interessant discussió amb un inspector de policia en un cafè, quan aquest li planteja que a alguns lladres se'ls hauria de deixar actuar lliurement perquè aconsegueixen una determinada funció social, l'inspector contesta que “això seria el món a l'inrevés”, Michel respon llavors “el món ja està a l'inrevés, potser així l'adreçaríem”. Aquesta frase recorda extraordinàriament el novè aforisme de *La societat de l'espectacle* (Debord, 1967:9)¹⁹, “En un món *realment* invertit, el verdader és un moment del fals”²⁰. El cinematògraf de Bresson procura mantenir-se sempre fidel a una voluntat ferma de no falsejar res equiparable a la que té Debord de no contribuir en res a l'espectacle... Per a Bresson “a falta del verdader, el públic s'apega al fals. (...)” (Bresson, 1975:96), alhora que “el verdader és inimitable, el fals intransformable” (Bresson, 1975:65). A banda d'això, “En la mescla del verdader i el fals, el verdader ressalta el fals, el fals impedeix creure en el verdader. Quan un actor simula la por a un naufragi, sobre el pont d'un vaixell verdader agitat per una tempesta verdadera, no creiem ni en l'actor, ni en el vaixell ni en la tempesta” (Bresson, 1975:27). Cal veure però que igual que Debord, Bresson estableix una gran diferència entre el verdader i el

real: “Ser escrupolós. Rebutjar tot el que, del real, no es torna verdader. (L’horrible realitat del fals)” (Bresson, 1975:103). Bresson entén l’art i més concretament el cinematògraf com a via per capturar la part visible del real, una petita porció emergent de la realitat que en el seu estat natural efectivament es correspon amb el verdader, per això treballa exclusivament a partir del real i “Retoca el real amb el real” (Bresson, 1975:45, 69). Tanmateix Bresson dista força del (neo)realisme i d’aquells qui Bazin (1958-1962) anomena “directors que creuen en la realitat” ja que la veritat que busca mai es troba en captures de realitat que aïlladament han d’acomplir com a requisit indispensable ésser no significants, sinó en el muntatge, intercanvi, fricció, dialèctica... que puguin produir unes amb altres. Al mateix temps aquest afany de no falsejament passa per fer servir els mitjans propis del cinematògraf, entès com a escriptura amb imatges i sons, enlloc de valer-se dels mecanismes d’arts aliens al cinematògraf com són el teatre, tant present en el cinema, la literatura o la música. El cinematògraf defuig tot el que resulti “pintoresc”, no recorre a la identificació amb els personatges, no empra la interpretació i el símbol, escapa de l’art figuratiu, i rebutja definitivament caure en la representació: (...) Cinematògraf, art, amb imatges, de no *representar* res” (Bresson, 1975:90). Es tracta a grans trets de “Vèncer els falsos poders de la fotografia” (Bresson, 1975:91), i també del magnetòfon i la càmera cinematogràfica en tant que passos encaminats a “embalsamar la realitat” (Bazin, 1945), per donar lloc a “Pel·lícules de cinematògraf: emocionals, no representatives” (Bresson, 1975:78). Un dels camins que propicia defugir la representació és com s’ha dit anteriorment la fragmentació: “és imprescindible si no es vol caure en la representació” (Bresson, 1975:73). El seu afany per no falsejar res i l’ús de la fragmentació són de fet un pas més en l’afany per fer participar l’interlocutor, sense enganyar-lo en res, o més ben dit compartint amb aquest només el verdader. En el cinematògraf no és permisible simular, recrear, fingir, reemplaçar... és preferible prescindir de llàgrimes, de vestuari, de decorats, i finalment d’actors. Un dels trets més distintius del cinematògraf és no comptar amb actors, ni professionals ni no professionals, sinó amb models, cossos moguts per forces misterioses com les que mouen els espectadors de la societat de l’espectacle en la seva vida quotidiana, i que a més es pot adscriure també a aquesta voluntat de no falsejar ni reemplaçar res: “Nou de cada deu moviments nostres obeeixen al costum i l’automatisme. És antinatural subordinar-los a la voluntat i el pensament” (Bresson, 1975:29).

Un altre aspecte força abordat per Debord en la seva crítica a la societat de l'espectacle queda recollit en la noció d'abundància, que en la crítica al cinema de Bresson rep noms com excés, sobrecàrrega, inflament, distracció... Segons Bresson “és amb allò net i precís que forçaràs l'atenció dels desatents de l'ull i l'oïda” (Bresson, 1975:78), de manera que “Quantitat, enormitat, falsedat dels mitjans cedeixen els seu lloc a la simplicitat i la precisió. Tot reconduït a la mesura de *el que et resulta suficient*” (Bresson, 1975:77). Segons André Bazin (1951) a *Diari d'un cura rural* Bresson tendeix a simplificar enlloc d'afegir, a suprimir personatges, vestits, diàlegs, llocs... tot és allà per la seva indiferència, per la seva qualitat d'estranger, per a efectuar una poda al voltant d'allò essencial, per cercar l'essència del relat. En el cinematògraf el camí vers la simplicitat passa per treure en comptes d'afegir, restar enlloc de sumar, entendre que menys és més, i que “Allò que rebutjo com massa simple és l'important i en el que és precís aprofundir. Estúpida desconfiança en les coses senzilles” (Bresson, 1975:91). Aquest aferrament a la simplicitat i la precisió és alhora proper a la tendència a no afegir res fals i a preservar la unitat de l'obra: “Tot fuig i es dispersa. Reconduir tot contínuament a la unitat” (Bresson, 1975:52). El cinematògraf concedeix gran importància a la unitat del film, això passa per enregistrar i muntar tots els plans a un mateix nivell, sense emfatitzar paraules ni idees, planxant tota imatge i so a la recerca d'una formulació completament lineal al temps que lacònica, concisa, compacta, com la dels films-assaig de Debord. Paradoxalment tal formulació busca superar la incomunicació mitjançant un hermetisme i una recerca de l'interior que venci qualsevol exteriorització vers l'aparença per donar cabuda a la profunditat, per afavorir l'ésser enlloc del semblar, per permetre el viure enlloc del recrear. Allà on el cine ho mostra tot, el cinematògraf no mostra res, quan el cine posa èmfasi en allò que es mostra el cinematògraf ho fa en allò que s'amaga. El cinematògraf suposa així la posada en pràctica de la negació del cinema, del no cinema, de la necessària destrucció del cinema proposada per Debord. ¿Hom pot afirmar per tant que les aspiracions revolucionàries de Debord són també presents en Bresson, tant en el terreny cinematogràfic com en el de la vida quotidiana?

DE L'ESTIL TRANSCENDENTAL A L'ESTIL RADICAL

Introducció

L'observació en profunditat de la vida quotidiana permet constatar la distància entre el possible i el real, això duu a pensar que la vida de les persones no està dotada d'unitat, sinó que es presenta com un cúmul d'experiències i circumstàncies separades que escapen al control de l'ésser humà. Amb la disparitat la separació entre l'individu i l'entorn augmenta fins suposar una esgerda potencial o actual que amenaça la rutina del dia a dia, quelcom que desencadena una necessitat d'alliberament a qualsevol preu. La voluntat inflexible de confrontar allò que pot unificar totes les coses pot conduir en aquest procés a l'estasi, un estadi en què hom pot copsar la unitat de totes les coses, entrar en contacte amb la mà invisible que tot ho dirigeix.

L'observació de la vida quotidiana com a pretext

Tant Debord com Bresson parteixen en els seus treballs de l'observació de la vida quotidiana. Per a Debord i els situacionistes tota teoria revolucionària, per ser validada, ha de ser posada a prova en la vida quotidiana, únic laboratori on la ciència per crear situacions pot validar o refutar les seves teories i pràctiques (Debord, 1952). Bresson pren sempre en els seus films la seva pròpia vida quotidiana i experiència com a punt de partida, alhora que busca no distanciar-se massa de la vida quotidiana i experiència d'aquells a qui es dirigeix (Bresson, 1975:42)²¹.

Guy Debord i els situacionistes estan molt interessats en la crítica de la vida quotidiana (Jappe, 1993:88-96)²². Els situacionistes parteixen de la idea que l'art i la política han de ser superats, és a dir realitzats quotidianament, quelcom que ja trobem en avantguardes artístiques anteriors. Pels surrealisme la vida quotidiana és el terreny on posar a prova el grau d'alliberament i progrés d'una societat, és per tant un element clau a l'hora d'elaborar una crítica als països socialistes. Posteriorment els lletristes s'interessen per la transformació de la vida quotidiana dels individus mitjançant la construcció de situacions poètiques que han de servir per restablir la unitat entre vida i

art. Més enllà de l'activitat artística i cultural, dins el lletrisme les qüestions relacionades amb la transformació de la vida quotidiana i l'urbanisme guanyen protagonisme en Debord i el seu entorn, quelcom que ajuda a comprendre la fundació de la Internacional Lletrista, la seva ràpida escissió del lletrisme, i uns anys més tard l'aparició de la Internacional Situacionista. L'interès creixent en l'aprofundiment teòric en l'estudi de la vida quotidiana i la seva possible inversió condueix puntualment els situacionistes a col·laborar amb institucions del món universitari, més concretament dins la sociologia, a través de la figura d'Henri Lefebvre, amb qui posteriorment mantindran intenses disputes. Lefebvre, qui busca en la tradició sociològica d'autors com Husserl, Simmel o Lukács, elements per renovar la crítica marxista a partir de la seva transposició al camp de la vida quotidiana, rep amb entusiasme les perspectives de transformació de la vida quotidiana dels situacionistes. El punt àlgid d'aquesta estreta col·laboració el trobem l'any 1961, quan apareix el segon volum de la *Crítica de la vida quotidiana* d'Henri Lefebvre, i el número sis de la revista *Internationale Situationniste* (1958-1972) publica *Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne*. Aquest escrit de Debord (1961), transcripció d'una conferència pronunciada via magnetòfon al Centre d'Estudis Sociològics del 'Centre National de Recherche Scientifique' que en alguns moments manté un paral·lelisme ben bé mimètic amb el segon volum de la *Crítica a la vida quotidiana* de Lefebvre, es centra en qüestions com l'ús de la vida quotidiana, el sentit del temps viscut, la manca de temps lliure i d'usos possibles per a aquest, la necessitat de donar un ús conscient i creatiu a la vida, i la contestació total del capitalisme com un procés d'inventar i proposar un ús diferent de la vida quotidiana que comporti noves pràctiques quotidianes i noves formes de relacions humanes.

Robert Bresson és un observador meticulós de la vida quotidiana, tot i que en diverses ocasions afirma no voler criticar, ni explicar, ni jutjar res, sinó únicament mostrar, en concret mostrar com el món actual el fa sentir (Samuels, 1970)²³. Per constatar aquest interès per l'observació del quotidià podem remetre'ns a l'estudi de Paul Schrader sobre *L'estil transcendental en el cine* (1972), els tres grans passos mitjançant els quals opera aquesta forma són presentació del quotidià, disparitat i estasi. La presentació de la vida quotidiana és per tant el primer pas de l'estil transcendental, una observació meticulosa dels llocs comuns, avorrits i banals de la vida del dia a dia. Aquest primer pas de l'estil transcendental es sustenta sobre la idea de tedi, avorriment

extrem o estat d'ànim de qui suporta alguna cosa o algú que no li interessa, molèstia causada per la continuïtat o repetició d'una cosa que no atrau. Tal aproximació a la vida quotidiana ha estat sovint considerada documental o quasidocumental²⁴, ja que presenta un afany extraordinari per documentar la superfície del real que duu al tractament de tot fet com una realitat sense significat ni connotació. No obstant aquest procés d'aproximació serveix només per obtenir un material en brut orientat a preparar un terreny sense expressió ni drama, per generar una primera impressió d'una vida sense sentit, on aparentment no passa res, on tot és gris i monòton, presa de l'avorriments extrem causat per la rutina i la repetició. Aquest material en brut és llavors sotmès a un procés d'estilització o refinament, que passa per eliminar, restar, minimitzar, despullar de significat tota acció, amb l'objectiu de depassar la veritat documental, en favor d'una visió de la vida quotidiana com a quelcom potencialment més ric, a partir de les seves suspensions, latències o negativitat, l'interès no recau tant en allò que la realitat quotidiana és com en allò que en determinades circumstàncies podria arribar a ser (Arnaud, 1986:8-14). A partir d'aquesta intenció la presentació de la vida quotidiana de Bresson tendeix a la compressió del real, que esdevé així quelcom diferent de la realitat en brut captada mecànicament per la càmera, permetent fer d'allò que en el dia a dia passa com a banal i oblidat quelcom nou i desconegut, de cada petit detall aparentment insignificant de la vida quotidiana, la materialització de quelcom superior, un ens transcendent o mà invisible que tot ho dirigeix (Arnaud, 1986:16-30).

Tant en Debord com en Bresson l'observació de la vida quotidiana serveix com a pretext per evidenciar la distància entre el possible i el real, en termes de Lefebvre, o per definir la vida quotidiana en base a la idea de negativitat o dels potencials inassolits, en paraules d'Arnaud. L'interès no es situa tant en mostrar què és la vida quotidiana, com en mostrar què més podria ser la vida quotidiana. A partir d'aquí, l'observació meticulosa de la vida quotidiana no va encaminada a obtenir els elements necessaris per donar lloc a una representació fidel de la vida quotidiana, la vida quotidiana és entesa com a mitjà no com a finalitat. El dia a dia és en certa manera el camp de batalla on col·lisionen les forces potencials i actuals que determinen el devenir possible i efectiu dels individus²⁵. Són precisament aquests xocs de forces ocultes, intercanvis invisibles o relacions profundes entre elements que es donen en la vida quotidiana allò que més atrau a ambdós autors.

Disparitat i necessitat d'alliberament

Tant Debord com Bresson s'interessen per les forces que dominen a l'home modern (Samuels, 1970), per la manca de control que aquest té sobre la pròpia vida, per com les nostres vides són una cadena interminable de successos que no han estat creats per nosaltres (Debord, 1959)²⁶. En ambdós casos l'alienació no es presenta com una evidència, sinó com un flux espiritual altament misteriós que no se sap ben bé com acaba per corrompre-ho tot, fent de la vida quotidiana una pantomima que dista molt d'allò que podria arribar ser. No obstant en circumstàncies molt concretes l'existència d'aquestes forces misterioses que dominen la vida quotidiana de les persones pot evidenciar-se prou clarament, precisament quan aquestes intenten reprendre el control de tot allò que els passa mitjançant una subjectivitat radical o una voluntat sobrehumana que originin una necessitat inaplaçable d'alliberament per poder optar a una vida diferent.

Guy Debord defensa en els seus films la necessitat d'alliberament en la vida quotidiana. Aquesta necessitat sorgeix de la idea que la vida quotidiana no és producte d'una activitat unificada i conscient, "Els éssers humans no són plenament conscients de les seves veritables vides. Palpant en la foscor, aclaparats per les conseqüències dels seus actes, en tot moment grups i individuals es troben cara a cara amb resultats que no pretenien" (Debord, 1959). La vida quotidiana està dominada per un flux ininterromput caracteritzat per "L'aparició d'esdeveniments que nosaltres no hem creat, d'esdeveniments que de fet han creat altres en contra nostre" (Debord, 1959). Tenint en compte que "Les arts del futur no poden ser sinó interrupció de situacions" (Debord, 1952), els lletristes sostenen que "Cal crear una ciència de les situacions, que incorporarà elements de psicologia, estadística, urbanisme i ètica. Tals elements han d'apuntar a un objectiu completament nou: la creació conscient de situacions" (Debord, 1952). Els situacionistes neixen de la necessitat d'aquesta ciència que té com a objectiu creació conscient de situacions, entenent que "(...) quan arribem a l'etapa de construir situacions –la finalitat última de la nostra activitat- tothom serà lliure de detourar situacions senceres a través de canviar deliberadament aquesta o aquella altra condició determinat" (Debord et Wolman, 1956)²⁷. Més enllà dels límits de l'esfera artística i cultural, els situacionistes volen optar a un mode de vida alliberat aquí i ara, "L'era

havia assolit un nivell de coneixements i tecnologies tal que resultava possible, i cada cop més necessari, una construcció directa de tots els aspectes d'un mode de vida alliberat mentalment i materialment. (...) La única empresa interessant és l'alliberament de la vida quotidiana, no només des d'una perspectiva històrica, sinó per nosaltres, ja mateix" (Debord, 1959). Per tant si "la qüestió no és constatar que la gent viu més o menys pobrament, sinó que sempre viu d'una manera que se li escapa" (Debord, 1961)²⁸, llavors "La única aventura, varem dir, és contestar la totalitat, el centre de la qual és el mode de vida, on nosaltres podem posar a prova la nostra força però mai emprar-la" (Debord, 1961).

Robert Bresson expressa la necessitat d'alliberament de la vida quotidiana mitjançant la disparitat (Scrader, 1972). La presentació del quotidià per via d'un procés d'estranyament s'encarrega de propiciar la predisposició a encarar quelcom desconegut, inefable. La duplicació d'elements, el progressiu distanciament entre el personatge i el seu entorn, evidencien de forma creixent que hi ha quelcom més enllà del món previsible, ordenat, fred i racional de la vida quotidiana. És així com dins el fred context de la vida quotidiana progressivament guanya importància la disparitat, una desunió actual o potencial entre el protagonista i el seu entorn, una esquerda creixent que amenaça la superfície de la vida quotidiana fins la seva culminació amb l'acció decisiva. La disparitat és sempre de caire exterior i ve provocada pel xoc entre el protagonista i el seu entorn, aquest xoc dóna lloc sense cap motiu aparent a una passió transcendental aclaparadora, a un desig vehement d'alliberament, una força sobrehumana d'un aire estrany, fruit del conflicte entre cos i ànima, entre matèria i esperit, entre interior i exterior, originats per una percepció del transcendent que predisposa el protagonista a rebre la gràcia. A causa d'aquests disparitat l'humà és incapaç de viure de forma harmoniosa en un medi que li resulta hostil, un incident incitador fa sospitar que sota la superfície del quotidià hi ha una densitat humana que agonitza, el personatge es veu gradualment allunyat de la seva seguretat vers el quotidià degut a una passió d'origen desconegut, de caire malaltís i sobrenatural, que esdevé una càrrega cada cop més feixuga de portar. La creixent necessitat d'alliberament condueix el personatge central a l'alienació respecte el seu entorn, la seva desesperació augmenta a mesura que perd el control sobre tot allò que li succeeix, finalment amb l'acció decisiva es produeix un succés que trenca per complet amb les regles del quotidià.

Tant Debord com Bresson observen com la vida quotidiana de les persones està dominada per forces ocultes que resulten difícils d'identificar. Per tal de fer visibles aquestes forces exteriors cal cercar com es materialitzen en el dia a dia de l'experiència quotidiana, això no és gens fàcil ja que requereix un procés de destil·lació mitjançant el qual es sostregui tot el desordre il·lusori, les mentides i falsificacions en les quals s'assenta la vida quotidiana, per quedar-se només amb els elements purs, l'essència. Finalment però aquesta depuració pot conduir a constatar que hi ha determinades situacions on es pot evidenciar clarament l'existència d'aquesta mà invisible que governa la vida de la gent sense que se n'adonin, quan les forces immaterials que tot ho regeixen adquireixen momentàniament un caràcter plenament material i concret, a causa d'una força irresistible que empeny l'individu a alliberar-se costi el què costi.

La unitat de totes les coses

En observar la vida quotidiana Debord i Bresson perceben una gran distància entre allò que aquesta és i allò que podria arribar a ser, això els duu a prendre consciència de la disparitat entre la vida quotidiana i el seu entorn, i tot seguit a plantejar obertament una necessitat d'alliberament de la vida quotidiana per accedir a un estadi superior, aquell que pot restablir la unitat de totes les coses. És així com aquesta necessitat d'alliberament duta a l'extrem pot conduir en circumstàncies molt puntuals a una experiència d'estasi, a través de la qual la vida quotidiana entri en contacte amb les forces ocultes que dominen el dia a dia de les persones. Aquests impulsos d'alliberament i experiències d'estasi estableixen el drama subjectiu al voltant del qual s'origina tot moviment als films de Debord i Bresson.

Guy Debord i els situacionistes utilitzen la creació de situacions com un mitjà per retrobar la unitat de totes les coses. La importància atribuïda a les nocions d'unitat i separació queda reflectida en el títol d'alguns films com ara *Sobre el pas d'algunes persones per una unitat de temps relativament curta* o *Crítica de la separació*, com també el títol d'alguns capítols de *La societat de l'espectacle* (Debord, 1967) com ara *La separació consumada* o *Unitat i divisió en l'aparença*²⁹. L'alliberament de la vida quotidiana ha d'apuntar en darrera instància a restablir la unitat de la vida, per això s'utilitza el situacionisme com a ciència per crear lliurement situacions, l'ésser humà ha

de ser capaç de controlar tots els aspectes de la seva vida, de viure d'una manera que no se li escapi. La superació de l'art, la cultura, la filosofia, la política, i tota la resta d'activitats especialitzades que es duen a terme dins les respectives esferes parcel·lades, en favor de la seva dissolució en tots els aspectes de la vida quotidiana, estan orientades en darrer terme a unificar tots els aspectes de la vida. Però per poder restablir la unitat de la vida cal que cada individu sigui capaç de dominar tots els aspectes de la seva existència, de transformar col·lectivament el seu entorn. Per retrobar la unitat de totes les coses cal dotar el subjecte d'unitat i al mateix temps dotar d'unitat l'entorn al qual aquest està vinculat. L'ésser humà en tant que ésser social desenvolupa la seva vida quotidiana en un medi social, per tal que aquesta vida pugui assolir la unitat desitjada cal que l'individu mantingui la unitat amb l'entorn i amb la resta d'individus, però aquesta unitat de totes les coses ha de donar-se forçosament sota una organització de la societat al marge de l'existent, on la imatge de falsa unitat parteix de la separació fonamental que implica tot espectacle. La lluita per una activitat unificada i la creació lliure de situacions tenen per tant un component social i col·lectiu que no pot passar desapercebut.

Robert Bresson utilitza el quotidià com un mitjà per preparar la confrontació amb l'expressió del transcendent (Schrader, 1972:107-112). La presentació de la vida quotidiana es veu progressivament enrarida per la disparitat, finalment amb l'acció decisiva les regles del quotidià s'enfonsen i es produeix un succès increïble dins l'estructura de contenció de la vida quotidiana, es duu a terme una crida oberta a les emocions dissenyada per tal que el receptor del film afronti el dilema del personatge central, i només si el receptor accepta la participació emocional proposada es produeix una transformació que no resol la disparitat sinó que l'accepta. Amb aquesta transformació es passa a l'estasi, que sintetitza una visió material i transcendental del món que intenta suggerir la unitat de totes les coses. L'acció decisiva es presenta llavors com un event miraculós que dóna pas a l'estasi, que suposa el contacte definitiu amb les corrents extraordinàries, els moviments interiors i profunds, allò que dóna forma a tot, la mà invisible que tot ho dirigeix. L'estasi sintetitza una visió de la vida material i transcendental alhora, és la materialització de l'inefable, del desconegut, del buit... resulta difícil però adscriure aquest desconegut a una visió estrictament transcendental o religiosa de la vida, tal i com sovint es fa (Zunzunegui, 2001:43-86)³⁰. L'estasi, provinent del grec *ékstasis*, acte de situar-se o col·locar-se fora, a banda d'expressar un

estat alterat de la consciència en un sentit místic, pot ser entès com un gest de situar-se fora de la vida quotidiana, del món donat per descomptat, per alliberar-se de les rutines del dia a dia on tot passa desapercebut, i obtenir així una visió general del conjunt i les seves relacions (Berger, 1963:164). En els films de Bresson aquest estasi és provocat per la culminació de la disparitat exterior, pel xoc entre el protagonista i el seu entorn, un medi hostil que sempre li impedeix accedir de forma directa a allò que uneix totes les coses (Schrader, 1972:94-107).

Debord i Bresson dissenyen els seus treballs fílmics com aportacions a la recerca de la unitat a totes les coses. En aquesta recerca és necessari alliberar-se de la vida quotidiana, del món donat per descomptat i del sentit comú, per tal de provocar una confrontació amb el medi sempre hostil de la qual pugui sorgir quelcom capaç de suggerir la unitat de totes les coses. Això suposa invariablement un conflicte entre individu i entorn social gràcies al qual aquest sigui capaç d'escapar del seu dia a dia i accedir a un desconegut que resolgui les tensions de les quals neix el seu propi conflicte.

LA VIDA QUOTIDIANA COM A PUNT DE PARTIDA

Introducció

En el context de separació de subjecte i representació mereix especial atenció la lluita per dotar d'unitat la vida quotidiana, la lluita per viure i existir de forma unitària busca unir tots els aspectes de la vida quotidiana, però no en tant que separats a la manera somiada o evanescent pròpia de l'espectacle, sinó a través d'un vincle comú conformat per l'activitat conscient i la creació de situacions. El cine com a spectacle és una negació de la vida que uneix tots els aspectes de la vida en tant que separats, a partir de trencar la unitat de la vida en fragments viscuts i després conferir a aquests fragments una unitat que només pot ser contemplada. El projecte d'unificació de la vida quotidiana s'enfronta també a la negació del desig per l'entorn i l'inexorable pas del temps, la separació entre individu i entorn impossibiliten la transformació de l'entorn per adaptar-lo a l'individu, la manca d'unitat de la vida fa inviable crear unes circumstàncies humanes per a uns éssers humans inexorablement avocats a la pèrdua d'ocasions que no tornaran i al desgast. El cine, nascut en un context històric i social precís com a amortidor del drama afectiu de la vida, es consagra a presentar aventures viscudes per altres, alienant el subjecte del seu propi desig i temps. L'anhel d'una vida única, irremplaçable, que de fet ve donat per la pròpia caducitat humana, és ofegat per la precarietat d'una vida que al cap i a la fi no necessita ser protagonitzada pel propi individu, que és viscuda per altres, com una successió d'espectacles que alhora representen aquesta vida com un spectacle cara a tercers. El cine com a substitut de la vida recrea aquesta vida com un conjunt d'experiències i vivències dotades de coherència, cohesió, unitat, però fora de la pantalla la vida roman essencialment insatisfactòria, incoherent, separada, espectacular... l'abundància d'activitat i diàleg en el cine contradiuen de ple la precarietat d'una vida sense comunicació ni participació possible, un contrast que es fa patent en el cine spectacle en el moment de la projecció.

Les derrotes del desig i l'inexorable pas del temps

Debord i Bresson conceben la vida com una llarga cadena de potencials frustrats que degut a un entorn sempre hostil al desig i a l'inexorable pas del temps condueix unívocament vers la insatisfacció i la mort.

Guy Debord aborda extensament la seva visió de la vida a *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), un film que segons el propi autor gira entorn la 'vida real', no l'espectacle (Debord, 1989). D'una banda hi ha el conflicte permanent entre el desig i realitat hostil, provocat per un desig irrenunciable de l'absolut, un desig que sorgeix de la insatisfacció amb la seva vida quotidiana i l'anhel de viure una vida pròpia, i que el duu a un estat de conflicte permanent amb l'ordre social. Aquest desig de confrontar l'ordre del món és expressat pel títol del propi film, una frase en llatí que forma un palíndrom referida segons el propi autor al 'desig en aquesta nit del món' (Debord, 1977). Debord consagra la seva vida a dirigir atacs contra l'ordre del món, com si es tractés d'una batalla entre dos grans blocs, fent d'aquest conflicte el seu propi mode de vida: "De bon principi m'he consagrat a enderrocar aquesta societat, i he actuat acord" (Debord, 1978). Al mateix temps, viu amb estasi les temptatives revolucionàries de les quals participa: "És un moment bell aquell en què es posa en marxa un assalt contra l'ordre del món" (Debord, 1978). Ens trobem en conseqüència davant una visió de la vida eminentment marcada pel conflicte amb la societat: "El nostre propòsit no ha estat altre que provocar una divisió pública i pràctica entre aquells qui encara volen més d'allò existent i aquells qui han decidit rebutjar-lo" (Debord, 1978). Però al conflicte entre desig i ordre social, cal afegir la sensació de pas del temps, l'aproximació inexorable de la mort o la nada, ja que per a Debord (1957) "El principal drama afectiu de la vida, després del conflicte perpetu entre el desig i la realitat hostil al desig, sembla ser la sensació del pas del temps"³¹. Aquesta sensació de pas del temps és sens dubte patent a *In girum imus nocte et consumimur igni* (Debord, 1978), un film que tant pel que fa a comentari com a imatges gira entorn el tema de l'aigua, que és el temps, i en segon lloc del foc, que és l'esplendor de l'instant, com també la joventut, l'amor, la revolució, la batalla, el viatge de pas... finalment el foc de la vida és inexorablement endut i apagat pel flux del temps (Debord, 1977). Debord va viure sempre molt intensament la sensació de pas del temps, al llarg de la seva vida des del lletrisme fins el darrer instant de vida mostra especial sensibilitat per aquesta qüestió, lligada a una

passió vital i preocupació pel qualitatiu que el porten a una actitud de no reservar-se, no defugir l'envelliment, viure el moment amb fervor, pensant que mai sobra temps, preocupant-se per com la vida se li escapa, restant sempre en contacte amb la caducitat humana, atenent l'inhexorable pas del temps (Jappe, 1993:118-129). El pas del temps, els salts qualitius, les decisions irreversibles, les ocasions que no tornaran, la unitat i irreversibilitat dels actes humans, són un altre dels temes fonamentals en els seus films, i una faceta més en la lluita contra el valor de canvi, la il·lusió de que tot equival a tot i de que tot és possible. Sovint hom considera que la sensació de pas del temps i d'incapacitat de satisfer el desig per l'absolut accentuen en Debord el drama afectiu de la vida amb la reacció posterior als fets de maig del 68 i la dissolució de la Internacional Situacionista, conformant una visió cada cop més pessimista de la vida.

Bresson expressa la seva visió de la vida per mitjà dels personatges dels seus films. En general hom tendeix a distingir aquí una visió de la vida força pessimista, tot i que ell prefereix emprar el terme lucidesa o bé autodefinir-se com pessimista alegre (Zunzunegui, 2001:238). En primer lloc hi ha una ànsia per l'absolut que provoca la disparitat entre l'entorn i els personatges, i que irremeiablement resulta sempre en insatisfacció. Els personatges de Bresson són portadors d'un desig irrenunciable a l'absolut, un desig propi, que no respon a unes pautes adquirides per transmissió de l'entorn, que no és educable, i que resulta incomprendible pels altres, circumstància que els duu a l'isolament (Arnaud, 1986:92-99). Aquests personatges són per norma general joves intransigents i solitaris, però per sobre de tot estranys, en tant que els seus orígens ens són desconeguts, no sabem pràcticament res d'ells ni del seu passat, sovint no són ni anomenats, i es presenten desarrelats respecte la seva família i entorn: la seva definició ve bàsicament donada per allò que anhelan fervorosament. Aquest desig vehement comporta una decisió irrevocable que els duu a moure's de manera inflexible per aconseguir tot allò que volen, obeint un desig que exigeix ésser reconegut absolutament, sense tenir en compte cap altra demanda, motiu pel qual aquests personatges són qualificats d'intractables³². La importància del desig en la lluita contra l'alienació i per una activitat unificada és cabdal, tal i com posen de relleu les paraules de Charles a *Le diable probablement* (Bresson, 1977) quan davant el Dr. Mime afirma "No estic deprimat. Només vull el dret a ser jo mateix. Que no m'obliguin a deixar de voler més, a reemplaçar els veritables desitjos per uns falsos, basats en estadístiques, exàmens, fórmules, ciència russo-americana, classificacions ultra-estúpides. No vull ser un esclau

o un especialista”³³. En tots els casos però el desig dels personatges ha de resultar invariablement en una insatisfacció producte de la confluència inevitable entre desig i destí (Arnaud, 1986:65). L’entorn hostil al desig forja aquí la seva aliança amb el pas del temps, encarregat de posposar i doblegar el desig, d’aplaçar tota gratificació per tal d’afeblir qualsevol anhel enfront un entorn que resta sempre impassible. El pas del temps no fa sinó jugar a favor del irremeiable per uns éssers qui innocentment creuen moure’s per pròpia inèrcia quan no fan sinó triar allò que els ha estat predestinat, evidentment no es pot obviar que darrera aquest retrobament entre desig i destí preval una visió jansenista de la vida, basada en la fusió crucial entre lliure albir i predestinació, atzar i determinisme, casualitat i causalitat, voluntat i gràcia (Schrader, 1972:114-122)... Però en tot cas aquesta fusió entre desig i destí com a constant serveix per accentuar la visió de la vida com una lluita ininterrompuda entre vida i mort, que degut a l’inexorable aproximació vers la nada veu en el pas del temps un camí que acaba ineludiblement amb la confrontació del desconegut. Aquest camí vers el desconegut, marcat per les innumerables derrotes quotidianes d’un desig sotmès a l’entorn i al pas inexorable del temps, condueix de forma unívoca vers la reafirmació de la predestinació, l’irremeiable, final d’un trajecte que esdevé progressivament sinistre a mesura que avança la filmografia de Bresson.

La lluita per viure i existir

Tant Debord com Bresson concedeixen en els seus films una gran importància a la lluita per viure i existir, aquesta lluita vinculada directament a la recerca del desconegut és de fet una constant tant en la seva filmografia com en la seva vida quotidiana.

Guy Debord pren com a tema principal de tots els seus films la confrontació permanent entre vida i espectacle, és a dir entre vida i no vida (Debord, 1989). Debord i els situacionistes consideren que la vida quotidiana és dominada per forces sinistres que impedeixen a l’ésser humà viure i existir plenament. Aquestes forces converteixen la vida quotidiana de les persones en un espectacle, una negació de la vida o mort en vida. L’experiència quotidiana de l’espectador es dona sota un estadi permanent de semisomni, son rutinària, adormiment, anestèsia... això fa que l’espectador

constantment es trobi amb esdeveniments que no han estat conscientment creats per ell, que altres han creat per a ell, dins una successió ininterrompuda de moments perduts i interrupcions que provoquen la sensació que la vida passa sense adonar-se'n, sense que es pugui fer res, sense que hom sigui protagonista de res, degut a què “Allò que va ser directament viscut reapareix congelat en la distància, enterrat en els gustos i il·lusions d'una era i endut per aquesta” (Debord, 1959). La substitució de vivències per somnis produeix en l'espectador una separació respecte la seva pròpia vida que ocasiona un sentiment de pèrdua, desaparició, esfumament, evanescència, virtualitat, etereïtat de tot allò que l'envolta, quan “Després de tot el temps buit, tots els moments perduts, allà romanen aquestes interminablement travessades postals de paisatges; aquesta distància organitzada entre tots i cadascun” (Debord, 1961). L'espectador necessita romandre en aquest somni i no despertar-ne en cap moment, donat que “Mentre la necessitat sigui socialment somiada, el somni romandrà una necessitat social. L'espectacle és el malson d'una societat moderna encadenada i expressa en darrer terme no res més que el seu desig de dormir. L'espectacle és el guardià d'aquest somni” (Debord, 1973). Com un opiàci encarregat de reconduir a una base terrestre els núvols religiosos on els homes havien situat els seus propis poders deslligats d'ells mateixos, l'espectacle “(...) és la reconstrucció material de la il·lusió religiosa” (Debord, 1967:20)³⁴. Igual que una adormidora, l'espectacle aconsegueix la funció de calmar el dolor, de compensar el sentiment torturant d'ésser al marge de l'existència amb una necessitat inusual d'imitació i representació (Debord, 1967:219)³⁵. Malgrat tot amb l'espectacle els somnis assoleixen una condició plenament real i material, donat que “Quan el món real és transformat en meres imatges, meres imatges es converteixen en éssers reals – quimeres dinàmiques que proporcionen les motivacions directes per un comportament hipnòtic” (Debord, 1973). Tenint en compte que l'espectacle s'encarrega permanentment de confondre el somni amb la realitat, “Hom no pot oposar abstractament l'espectacle i l'activitat social efectiva; aquest desdoblament és ell mateix desdoblament. L'espectacle que inverteix el real és efectivament produït. Al mateix temps la realitat viscuda és materialment envaïda per la contemplació de l'espectacle, i reprèn en ella mateixa l'ordre espectacular en donar-li una adhesió positiva. La realitat objectiva és present d'ambdós costats. Cada noció així fixada no té com a fons més que el seu pas a l'oposat: la realitat sorgeix dins l'espectacle, i l'espectacle és real. Aquesta alienació recíproca és l'essència i el puntal de la societat existent” (Debord, 1967:8)³⁶. Això, evidentment, té molt a veure amb la relació entre vida i cine.

Bresson confereix a través dels personatges dels seus films una gran importància al conflicte permanent entre vida i mort, entre existència i no existència. Els personatges de Bresson són éssers aparentment perduts, isolats i buits en un món d'una brutalitat interessada on experimenten un gran patiment, del qual cerquen alliberar-se, en la major part dels casos mitjançant la mort, són ànimes que arrossegueu una tragèdia esbossada amb gran subtileza, evitant una exposició fulminant, simplista, fàcil, superficial, emotiva, que cerqui fer aflorar ràpidament els sentiments, per això mai se'ls tracta amb condescendència, ni s'intenta provocar llàstima en l'espectador, sinó que es descriu a mode de crònica impecablement detallada les derrotes quotidianes de la vida d'una persona que fruit d'una llarga trajectòria acumula tal angoixa, agonia i suplici que sembla no tenir escapatòria, ni alliberament, ni alleujament possible (Bailey, 2004). Aquests personatges es troben sempre immersos en una fervorosa lluita entre un principi de vida i un principi de destrucció, una lluita que és inherent a la vida humana segons la descriu Freud en contraposar els instints de Eros i Thànatos, i que és de gran importància en tots els films de Bresson, molt especialment en els dos darrers sobre la civilització i els seus descontentaments (Reader, 2000:132)³⁷. En relació a aquest conflicte permanent entre la vida i la mort, cal citar la frase del suïcida Charles de *Le Diable Probablement* (Bresson, 1977) quan tot just després d'exclamar que no vol morir diu "Odio la vida. Però també odio la mort. Em sembla espantosa"³⁸. En aquesta mateixa línia parla en certa ocasió Bresson quan afirma "Penso constantment en la mort. No es pot pensar en la vida sense pensar en la mort" (Bresson, 1965). La divinació entesa com a recerca de coneixements sobre el futur i el desconegut concedeix especial atenció a la mort, fent de la desaparició dels cossos el més gran misteri i la principal confrontació amb el desconegut, aquesta confrontació és vista per Bresson com un acte de prestidigitador, i com a tal és mostrada en els seus films: "La mort és un escamotejament. A *Mouchette* no vaig mostrar a Mouchette caient a l'aigua, només vaig escoltar el so de quelcom caient a l'aigua. La mort és com un efecte de prestidigitador que fa desaparèixer alguna cosa: hi ha quelcom absurd en una cosa que existeix i de sobte ja no hi és. (...). Amb la mort "d'ella" [*Une femme douce*], el mateix: desapareix simplement. A *Jeanne d'Arc* era el mateix també: ja no queda res" (Zunzunegui, 2001:237)³⁹. La mort expressa la resolució de les tensions constants entre matèria i esperit, la possibilitat que en qualsevol moment l'ànima pugui abandonar la seva forma material per despendre's definitivament d'aquesta presó que és el cos. Aquesta visió de

la vida i la mort explica la recurrència del suïcidi, un acte indesxifrable pel qual algú decideix deixar d'existir, per pròpia voluntat i alhora empès per un entorn que no para de demostrar un menyspreu absolut per aquest miracle que comporta viure i existir, tal i com diu Bresson en una entrevista concedida poc després d'acabar *Le diable probablement* (1977) “Allò que m’ha empès a fer aquest film és el malbaratament que hom ha fet de tot. És aquesta civilització de masses on aviat l’individu ja no existirà. Aquesta agitació boja. Aquesta immensa empresa de demolició on morirem per on hem cregut viure. És també l’estupefaent indiferència de la gent, excepte de certs joves actuals, més lúcids” (Reader, 2000:133)⁴⁰. Conforme s’aproxima al final de la seva filmografia Bresson expressa cada cop més nítidament com la lluita per viure i existir es veu asfixiada pel devenir d’una civilització de masses que en el seu afany de progressar sotmet cada cop més la vida a forces sinistres que impedeixen a l’individu dur una vida i existència plenes, tot contribuint a un principi de mort o destrucció allà on es pretén actuar en favor de millorar les condicions de vida i estima pels humans.

L’anhel d’una vida única

Tant Debord com Bresson veuen amb preocupació com les forces exteriors que dominen la vida impedeixen a l’individu viure la seva pròpia vida quotidiana, ser-ne protagonistes, alhora que no deixen de reemplaçar les seves experiències per altres no viscudes, contribuint així a trencar per complet amb la unitat de la vida per mitjà de la representació.

Guy Debord busca unificar la seva vida a través de convertir-se en el protagonista de la seva vida quotidiana com també dels seus films. La mostra més clara d’això la podem trobar a *In girum imus nocte et consumimur igni* (Debord, 1978), una obra singular pel fet d’arrencar amb un bloc de vint-i-quatre minuts que contenen bàsicament atacs al públic i als films al qual aquest està acostumat, sobretot pel menyspreu per la vida que uns i altres demostren, els comentaris van acompanyats d’imatges estàtiques de publicitat i algunes seqüències de films antics, i a la part final també d’alguns tràvelings de ciutats desertes fets des d’una barca. Després d’aquest llarg bloc que respon a la intenció de no fer cap concessió davant els espectadors i l’espectacle, Debord afirma “Per la meua banda, si he triomfat en ser tant deplorable en

el cinema, és perquè he estat molt més criminal arreu més. (...). Per tant, enlloc d'afegir un film més als milers de films trivials, prefereixo explicar perquè no hauria de fer res per l'estil. Reemplaçaré les aventures frívoles típicament contades pel cinema per l'examen d'una qüestió important: jo mateix" (Debord, 1978). A partir de llavors el film passa a centrar-se en aspectes de la vida del propi Debord, el seu cinema, la seva visió de París, o les aventures amb lletristes i situacionistes. El fet que l'autor del film dediqui bona part d'aquest a parlar de sí mateix pot associar-se a un afany de grandiloquència heretat en gran mesura de l'època lletrista i sobretot d'Isidore Isou, ja a *Hurlements en faveur de Sade* (Debord, 1952) es donen com a dates clau en uns 'apunts per la història del film' l'any del naixement de Debord i l'any que fa la seva primera pel·lícula, com també el de les dues pel·lícules lletristes que la precedeixen. Aquest afany de grandiloquència explícit en molts dels seus textos i films persisteix fins els darrers anys de vida, tal i com suggereix el fet que a finals dels vuitanta tituli el primer volum de la seva autobiografia *Panegyrique*. En el cas de Debord però més que d'afany de grandiloquència o d'egocentrisme cal parlar d'una gran habilitat per transformar la pròpia vida en un mite, en una llegenda, en una aventura històrica singular en la qual juga a dirigir un exèrcit de la subversió vers la col·lisió en el camp de batalla, en acabar la confrontació no queda clar si el bàndol derrotat el constitueix el proletariat, els situacionistes, o ell sol (Jappe, 1993:118-129)⁴¹. En tot cas el seu menyspreu pel món i el seu desig de ser l'únic individu lliure en una societat d'esclaus el porten a voler viure sigui com sigui d'una manera diferent, irremplaçable, única, desenvolupant un talent singular en allò que s'ha anomenat una cultura del gest, cuidant al màxim detall la imatge que ofereix al món, fent de la seva pròpia vida la seva major obra d'art i el seu film més important, com també un reclam exemplar perquè cadascú faci els seus propis films i esdevingui protagonista de la seva pròpia vida quotidiana (Jappe, 1993:118-129).

Robert Bresson intenta amb els seus films remarcar el caràcter insubstituïble de cada vida. Quan concep els seus films Bresson parteix de la idea que tot s'assembla en una vida i que totes les vides s'assemblen, malgrat els atzars són una mica diferents per a cada cas (Bresson, 1966). Al mateix temps però sempre s'esforça per donar vida a personatges singulars i irremplaçables. La singularitat d'aquests personatges neix de la confrontació amb l'irremeiable, de la negativa a deixar córrer el seu desig per l'absolut. Malgrat un entorn que constantment els insta a abandonar els seus projectes o anhels aquests personatges mai cedeixen, i ignorant les peticions d'aquells qui els envolten es

mostren sempre inflexibles davant la possibilitat de renunciar a allò que els mou: el cura rural al seu ofici, el condemnat a mort a escapar-se, Michel a robar, Jeanne a la divinitat, l'ase Balthazar a la innocència, Mouchette al menyspreu per tothom, la 'femme douce' a l'amor en parella, el somiador a l'enamorament, Lancelot a l'honor, Charles a la recerca d'una vida diferent, Yvon a la conquesta del diner com a mitjà per accedir a una nova vida... Gràcies a la seva singularitat aquests personatges poden enfrontar-se a la dominació de la vida per part de forces exteriors. Aquest afany de no viure com la resta és pronunciat per *Une femme douce* (Bresson, 1969) quan en una sortida al camp aquesta diu al seu marit "Nosaltres també formem una parella, tots sota el mateix model"⁴², també en el desig de Charles "de ser excepcional en un món excepcional"⁴³, i en la dona de cabells grisos de *L'Argent* (Bresson, 1983) qui viu entregada als demés sense esperar res a canvi, desafiant tot intercanvi o equivalència amb una singularitat que no té preu, amb una vida única més enllà de qualsevol contrapartida, una vida completament insubstituïble, irremplaçable... "En relació a la maledicció que institueix el diner en el seu valor d'equivalent universal, ella és literalment de més: si tot equival a tot, si tot és convertible en bitllet, cadascun dels valors singulars propers a les coses s'esvaeixen en la circulació sense fi del diner: és ella qui substitueix el domini universal del seu patró amb els valors singulars de cadascuna de les coses intercanviades: salaris, compres, objectes, persones són sotmeses a la possibilitat d'una equivalència de la qual la figura a penes anònima d'un bitllet significa primerament la derrota. El verdader preu d'una singularitat, d'allò que és únic etimològicament, és que desafia tot intercanvi, tota equivalència. El seu valor no té preu, puix que en acordar-ne un, és negar-lo, i que la seva inserció en el flux del diner suposa una transacció que la arruïna, un substitut que l'aboleix" (Arnaud, 1986:146)⁴⁴. La renúncia a la singularitat, al desig i a la vida propis, queden consumats quan aquests són sotmesos a les lleis de la representació i l'intercanvi, a la fixació d'un valor que sempre acaba éssent un valor de canvi, per tal de contraposar-les amb un possible equivalent.

El cine com a representació del subjecte

Debord i Bresson es neguen en els seus films a fer una còpia de la vida, en ambdós subjau la idea que el cine en el seu intent de copiar la vida no fa sinó contribuir

a la negació de la vida, els fragments de situacions viscudes projectats a la pantalla sense especial conformitat ni vincles no són sinó imatges mortes, estímuls per a unes vides mancades d'unitat.

Guy Debord entén el cine com un espectacle més, una negació de la vida que la suplanta de forma aparent a través del moviment autònom del no vivent. Amb l'espectacle la vida preserva la seva aparença, ja que "Considerat en els seus propis termes, l'espectacle és un afirmació de les aparences i una identificació de tota la vida social humana amb les aparences. Però una crítica que arribi a entendre el caràcter essencial de l'espectacle el revela com una negació visible de la vida –una negació que ha pres una forma visible" (Debord, 1973). L'espectacle serveix per dotar d'una imatge de falsa unitat la vida allà on "Les imatges que s'han després de cada aspecte de la vida es fusionen en un curs comú, on la unitat d'aquesta vida no pot ésser restablerta. La realitat considerada *parcialment* es desplega en la seva pròpia unitat general en tant que pseudo-món *apart*, objecte de la mera contemplació. L'especialització de les imatges del món es retroba, acomplerta, en el món de la imatge autonomitzada, on el mentider es menteix a sí mateix. L'espectacle en general, com a inversió concreta de la vida, és el moviment autònom del no-vivent" (Debord, 1973). Aquesta concepció de l'espectacle com a negatiu de la vida, com a duplicat la realitat creat i recreat sense intervenció a partir de la vida però sense vida, apropa extremadament l'espectacle al cine, raó per la qual la crítica al cine i la crítica a l'espectacle han d'anar sempre estretament lligades. El cine ha demostrat des dels seus inicis un marcat interès per copiar o simular la vida, el camí per obtenir aquesta còpia ha estat en termes generals prendre una sèrie d'éssers vius, enregistrar amb una càmera algunes de les seves vivències, i presentar això a altres éssers vivents com si fos quelcom viu. El duplicat només s'avalua per una correspondència en abstracte entre original i rèplica, al marge de tot ús, essent l'objectiu primordial la preservació de l'aparença o exterior, escomesa mitjançant un procés mecànic de petrificació, fossilització, coagulació, taxidèrmia, etc. Si el succedani aconsegueix uns certs requisits, les vivències projectades sobre una pantalla blanca passaran a ser plenament compartides pel públic per via de la identificació. Si la projecció aconsegueix representar satisfactòriament, la vida fixada en la pel·lícula tornarà una i altra vegada a fer-se present. Caldria preguntar-se però on queda en tot això la vida, què hi ha de verdader en aquestes vivències en pantalla, si algú ha viscut realment aquests moments, si aquests moments viscuts han estat verdaderament captats

pel cineasta -no hi ha dubte que la càmera objectivament ha enregistrat quelcom-, i si les pròpies experiències dels espectadors a la sala de projeccions són veritablement viscudes. Els procediments convencionals d'imitació utilitzats pel cine, on una sèrie d'actors simulen un conjunt de situacions que gràcies a tota mena d'artificis relatius a la posada en escena i a una planificació estratègica per part del director han de donar peu a que algú altre s'identifiqui amb allò que succeeix a un altre que de fet representa un tercer que no és ell, condueixen unívocament vers una substitució de la vida. Aquesta substitució, assentada sobre la base que imatges i sons capturats de la vida en ser posteriorment projectats en una sala de cine haurien de conduir algú a reviure aquells mateixos instants, és plenament assumible quan qui veu i escolta totes aquestes vivències no viu verdaderament la seva pròpia vida, no té vivències pròpies, no viu directament res, no té cap experiència plena de res, no dirigeix el seu propi procés vital. El mateix es podria dir de qui apareix en pantalla per representar algú, i de qui enregistra i munta el film per representar persones i coses, si des del primer a l'últim son espectadors atrapats per l'espectacle. En no partir d'una existència verdadera i unificada sinó d'un cúmul d'experiències aïllades i disperses que només es retroben en forma espectacular, en no poder decidir plenament sobre tots i cadascun dels aspectes de la pròpia vida perquè aquesta ha perdut tota cohesió, en consentir el reemplaçament d'una vida mancada d'unitat per una representació d'aquesta forjada amb la falsa unitat de l'espectacle, el cine no faria més que substituir el no viscut pel no viscut. Per trencar amb aquesta cadena de situacions no viscudes, creades per altres sense participació, cal sortir de l'espectacle en què actors, autors i públic viuen atrapats. És necessari que tots prenguin un paper actiu en la comunicació, com en les seves vides, per tal d'establir un veritable diàleg en què totes les parts puguin desenvolupar plenament i conscientment la seva creativitat. Segons Debord això passa per eradicar del cine els actors, professionals o no rendits al teatre, uns autors preocupats per una expressió satisfactòria de la seva subjectivitat, i un públic consagrat al rol d'espectador dins com fora la sala de cine.

Robert Bresson sosté que el cine en el seu afany per copiar i reemplaçar la vida dóna lloc a imatges mortes. Quan es parla de l'art cinematogràfic com una rèplica inerta de la vida orientada a simular-la cal remetre's a les paraules de Bresson quan diu "Una altra cosa de la qual em vaig adonar és que pràcticament tots els nostres gestos, totes les nostres maneres de parlar, són mecàniques. (...). El teatre consisteix en gestos i paraules ben controlades. El cinema ha de ser quelcom diferent –no controlat. Ha de ser

l'equivalent de la vida, com qualsevol art, però certament no copiada o simulada. Han d'haver-hi uns pocs elements de la vida, de la realitat, capturats separatament, poc a poc amb l'extraordinària màquina que és la càmera. Llavors quan els poses junts d'una certa manera, en surt una vida sobtada –vida cinemàtica, que no és en absolut semblant a la vida del dia a dia. Com tampoc s'assembla a la vida del teatre. La vida del teatre és com la vida només perquè els actors són vius. Al cinema, quan fotografies algú, el mates en el film. Són imatges mortes. Projectar un film és projectar gent morta. Però hi ha una certa manera de fer-ho per tal que les imatges es transformin mitjançant el contacte entre sí. Llavors hi entra la vida, com flors que reviu en aigua” (Bresson, 1973). Aquestes paraules parteixen de dos aforismes de les *Notes del cinematògraf* (Bresson, 1975:70, 22), un referit al “Muntatge. Pas d’imatges mortes a imatges vives. Tot torna a florir de nou.”, i un altre que parla “De dues morts i tres naixements. (↵). La meua pel·lícula neix per primera vegada al meu cap, mor al paper; la ressusciten les persones vives i els objectes reals que utilitzo, que són immolats en el cel·luloide però que, disposats en un cert ordre i projectats sobre una pantalla, es reanimen com flors en aigua”; en una nota al peu de pàgina Bresson afegeix “Cinematografiar a algú no és dotar-lo de vida. És gràcies a que estan vius que els actors donen vida a una obra de teatre”. El caràcter necròfil de la pràctica cinematogràfica queda perfectament recollit en aquesta visió de la pel·lícula projectada com a reanimació de flors en aigua, després que ha mort en passar de la ment al paper i novament de la realitat al cel·luloide, s’observa a més una necessària distinció respecte el teatre com a espectacle “en viu”, i el teatre fotografiat o cine: “El teatre fotografiat o CINE requereix que un realitzador o *director* faci actuar uns actors i fotografiï aquests actors actuant, i que a continuació alineï les imatges. Teatre bastard al qual li falta l’essencial del teatre: presència material d’actors vius, acció directa del públic sobre els actors” (Bresson, 1975:18). És així com “El cinema (...) copia la vida amb els actors i fotografia aquesta part de la vida” (Bresson, 1966)⁴⁵, no obstant com més s’apropa l’actor en la pantalla amb la seva expressivitat, com més s’esforça per semblar viu, més evident resulta que en la còpia no hi ha vida (Bresson, 1975:53, 31)⁴⁶. El CINE o teatre fotografiat obvia que “La vida no ha de ser expressada per la còpia fotogràfica de la vida, sinó per les lleis secretes en el sí de les quals es sent moure’s els teus models” (Bresson, 1975:61). La vida cinemàtica no s’aconsegueix a través de la còpia fotogràfica de fragments de la vida quotidiana, filmar algú viu és matar-lo en el cel·luloide, la vida capturada en el film dóna lloc a imatges mortes. En el cinematògraf la vida no ha de ser expressada per mitjà d’una còpia o un

simulacre de la vida, sinó capturant separatament uns pocs elements d'aquesta vida, en el seu estat més natural i real possible, i combinant-los de certa manera en el muntatge per tal que es transformin pel contacte entre sí. Mostrar coses sense conformitat ni vincles és mostrar coses mortes (Bresson, 1975:74), “Crear no és deformar o inventar persones i coses. És establir entre persones que ja existeixen, i *tal i com existeixen*, relacions noves”, tot depèn en definitiva de “ELS VINCLES QUE ELS SERS I LES COSES ESPEREN PER COBRAR VIDA” (Bresson, 1975:24, 63)⁴⁷.

El cine com a substitut de la vida

Debord i Bresson veuen el cine com un enginy adient per evadir l'espectador del seu propi desig i temps, per reproduir la separació entre subjecte i representació. El cine atenua el propi desig a través de vincular-lo als personatges o al relat, i sumeix l'espectador en una comunicació d'unidireccionalitat i passivitat on el temps s'esfuma sense diàleg o activitat possible. D'aquesta manera, el cine serveix perquè l'espectador projecti en altres el drama afectiu de la vida, provocat pel conflicte permanent entre el desig i un entorn sempre hostil a aquest desig, així com per l'inexorable pas del temps.

Debord veu el cine com un espectacle, una inversió de la vida que busca reemplaçar-la a través d'un simulacre o còpia. Amb el cine les vivències de l'espectador son substituïdes per aventures viscudes per altres, el cine és un espectacle més en la vida per mitjà del qual “Com nens perduts vivim les nostres aventures inacabades” (Debord, 1952, 1978)⁴⁸. Aquestes aventures son protagonitzades per estrelles que “(...) no són creades pel seu talent o manca de talent, ni tant sols per la indústria cinematogràfica o publicitària. Són creades per la necessitat que nosaltres tenim d'elles. Una necessitat patètica, sorgida d'una vida trista i anònima que voldria engrandir-se fins les dimensions de la vida cinematogràfica. La vida imaginària de la pantalla és el producte d'aquesta necessitat real. L'estrella és la projecció d'aquesta necessitat. Els anuncis durant les interrupcions són el reflex més verdader d'una interrupció de la vida” (Debord, 1959). Per mitjà d'aquestes estrelles les vides dels espectadors són un cop més reemplaçades o colonitzades per espectacles, de manera que “Cap aventura és directament creada per nosaltres. Les aventures que ens són presentades formen part de la massa de llegendes transmeses pel cinema o per altres vies; part de la simulació

global espectacular de la història” (Debord, 1961). Com a protagonistes d’aquestes aventures simulades, “Les estrelles –representacions espectaculars d’éssers humans– projecten aquesta banalitat general en imatges de rols permesos. Com a especialistes de la *vida aparent*, les estrelles serveixen com a objectes superficials amb el quals la gent es pot identificar per tal de compensar per les especialitzacions productives fragmentades que de fet viuen. La funció d’aquestes celebritats és representar diferents estils de vida o punts de vista sociopolítics de *manera completa i totalment lliure*. Encarnen els resultats inaccessibles del *treball* social a través de dramatitzar els subproductes d’aquest treball que són màgicament projectats per sobre seu com els seus últims objectius: poder i vacances –la presa de decisions i consum que són al principi i al final d’un procés que mai és qüestionat. (...). Però les activitats d’aquestes estrelles no són realment lliures, i no ofereixen eleccions reals” (Debord, 1973). Malgrat la distància insalvable entre la vida capturada al cel·luloide i la vida fora d’aquesta, “Els manipuladors publicitaris, amb la insolència habitual d’aquells qui saben que la gent tendeix a justificar qualsevol ofensa no venjada, tranquil·lament diuen que ‘La gent que estima la vida va al cinema’. Però aquesta vida i aquest cinema són igualment insignificants, raó per la qual difícilment importa si una és substituïda per l’altre” (Debord, 1978). Per això “Aquest públic, al qui agrada pretendre que és coneixedor de tot mentre de fet no fa sinó justificar tot allò que ha estat forçat a patir, passivament accepta la constantment creixent repugnància del menjar que menja, l’aire que respira i les vivendes que habita –aquest públic es queixa del canvi quan afecta el cinema al que s’ha acostumat. I de fet aquest és l’únic dels seus hàbits que sembla haver estat respectat. Durant molt de temps possiblement jo he estat la única persona a ofendre en aquest domini. Tota la resta de cineastes, fins i tot aquells qui estan prou al dia per fer ressonar alguns dels temes ja posats de moda per la premsa, segueixen presumint la innocència d’aquest públic, segueixen usant les mateixes convencions cinematogràfiques antiquades per mostrar-li la mateixa mena d’aventures distants representades per estrelles qui han viscut enlloc seu –els afers més íntims de les quals poden devorar amb els ulls a través del forat de pany mediàtic. (↵). El cinema del que parlo és una imitació fora de polleguera d’una vida fora de polleguera, una producció hàbilment dissenyada per comunicar no res. No serveix a cap propòsit excepte el de fer passar una hora d’avorriment amb un reflex d’aquest mateix avorrimnt. Aquesta imitació covard és la innocentada del present i el fals testimoni del futur.” (Debord, 1978). El cine sorgeix de la necessitat del públic de reemplaçar una vida trista i

monòtona per aventures distants viscudes per altres, aquesta passió per la contemplació de visions fragmentades d'aventures no directament viscudes no fa sinó afegir més interrupcions i simulacres a l'experiència quotidiana, contribuint així al trencar la unitat i coherència de la vida per mitjà d'aquesta negació visible de la vida que és l'espectacle.

Bresson és contrari a utilitzar el cine per fer que les persones deixin de ser qui són pel fet de voler accedir o projectar una imatge determinada. El cine és utilitzat habitualment com a mecanisme per convertir els éssers en pantalla en quelcom diferent d'allò que són mitjançant l'actuació i les tècniques teatrals. Bresson expressa sovint les dificultats que suposa no fer servir actors, tal i com fa el cine comercial, en certa ocasió afirma que li agradaria treballar més però que no té feina perquè es complica la vida treballant sense actors, “perquè ignora que existeix un aspecte comercial en el cinema, que es basa en les vedettes” (Bresson, 1966), en un altre cas diu “Molt sovint no puc trobar diners perquè no utilitzo actors” (Bresson, 1973). No obstant considera els models portadors d'un mode de ser interior únic, inimitable, singular, irremplaçable (Bresson, 1975:49, 67), i que el cinematògraf només pot emprendre la seva recerca del desconegut a partir d'allò que cadascun dels seus models són en la seva vida quotidiana (Bresson, 1966), per això afirma no voler saber “Res d'actors. (Res de direcció d'actors). Res de personatges. (Res d'estudi de personatges). Res de posada en escena. Sinó la utilització de models, agafats de la vida. SER (models) en comptes de SEMBLAR (actors)” (Bresson, 1975:16). El repte és per tant aconseguir que les persones que apareixen en el film no intentin convertir-se en algú diferent de qui són, un repte que esdevé especialment gran quan es tracta d'encarnar una figura històrica sobradament coneguda com és el cas de Joana d'Arc: “(...) Quan vaig fer *El procés de Joana d'Arc* vaig demanar a la noia que havia triat que no pensés ni per un moment que era o podia ser Joana d'Arc, enlloc d'això vaig demanar-li simplement que romangués ella mateixa. Això és tot. I que anés d'aquí allà sense pensar absolutament en res. En l'altre cinema li haurien dit, ‘Creus que podries ser Joana d'Arc? Coneixes la història. Podries imaginar-te que et van a cremar a la foguera?’”. Totes les persones que apareixen en els films de Bresson se'ns presenten com allò que realment són en la seva vida quotidiana, fins i tot quan els relats es situen segles enrere com en el cas de *Le Procés de Jeanne d'Arc* (1962) o *Lancelot du Lac* (1974) la voluntat de l'autor és dur el relat al present, fer actuals els subjectes⁴⁹. Malgrat molts d'aquests films són adaptacions d'obres literàries que transcorren en llocs o moments remots, tant les

persones com la resta d'elements que apareixen en pantalla han de romandre sempre fidels a allò que són, a la seva naturalesa. D'aquesta manera, en retallar la llibertat dels models per parlar i actuar exteriorment, en situar-los en una trama on la successió mecànica dels esdeveniments no els ofereix elecció possible, i en dur aquesta trama al temps present viscut en el transcurs de la projecció, Bresson intenta apropar la seva vida quotidiana, la del seus protagonistes i la d'aquells qui veuen els seus films, tot respectant i donant cabuda a la singularitat de cadascuna d'aquestes vides, forçant un diàleg entre totes les parts que en cap cas pretén reemplaçar les vivències singulars d'una vida per les de cap altra.

La unificació cinematogràfica de la vida

Debord i Bresson sostenen que el cine fomenta la contemplació passiva de moments viscuts per altres, una contemplació mancada de qualsevol activitat o diàleg que la unifiquin, basada en la successiva separació de subjectes i representacions. Aquesta separació no serveix sinó per reforçar la necessitat d'alienació que l'origina, que s'incrementa cada vegada que arribats a la fi del film hom sent que la il·lusió projectada en pantalla s'esfuma, amb la conseqüent decepció pel fet de no haver viscut realment res d'allò contemplat i de no poder romandre per més temps en el món de la contemplació.

Guy Debord entén que el cine en tant que espectacle apleix la funció de presentar estils de vida coherents als quals els espectadors finalment mai podran accedir, degut a la distància que els manté sempre separats de tot espectacle. En tant que mecanisme per representar eleccions i formes de vida unitaris a les quals els espectadors en cap cas podran optar realment, "L'espectacle és el discurs ininterromput que l'ordre vigent té sobre sí mateix, el seu monòleg elogiós, un autoretrat del poder en l'època de la seva gestió totalitària de les condicions d'existència" (Debord, 1967:24)⁵⁰. El cinema s'encarrega de difondre pautes de vida dominants com també alternatives a aquestes, sigui com sigui aquestes pautes mai podran ser del tot assolides pels espectadors: "Les notícies oficials són arreu. La societat retransmet per a sí mateixa la seva pròpia imatge de la seva pròpia història, una història reduïda a un espectacle superficial i estàtic dels seus governants, les persones que encarnen la aparent inevitabilitat d'allò que passa. El

món dels governants és el món de l'espectacle. El cinema hi encaixa bé. Independentment del tema tractat, el cinema presenta herois i conductes exemplars modelats per la mateixa vella pauta que els governants. (↵). Aquest equilibri dominant torna a ser qüestionat cada cop que gent desconeguda intenta viure de manera diferent. Però és sempre lluny. En sabem pels diaris i noticiaris. Romanem fora, relacionant-nos-hi com si fos simplement un espectacle més. En som separats per la nostra pròpia no intervenció. I acabem més aviat decebuts amb nosaltres mateixos. En quin moment l'elecció va ser posposada? Quan varem perdre la nostra oportunitat? No hem trobat les armes que necessitàvem. Hem deixat que les coses desapareguessin. (↵). He deixat que el temps s'esfumés. He perdut allò que hauria d'haver defensat" (Debord, 1961). A partir d'aquí, Guy Debord assenyala en relació a l'activitat cinematogràfica revolucionària que "La revolució no és 'mostrar' la vida a la gent, sinó dur-los a la vida. Una organització revolucionària ha de recordar sempre que la seva finalitat no és aconseguir partidaris per escoltar discursos convincents per part de líders experts, sinó fer-los parlar per sí mateixos, per tal d'assolir, o com a mínim avançar vers, un grau igual de participació. L'espectacle cinemàtic és una de les formes de pseudocomunicació (desenvolupada, enlloc d'altres possibilitats, per la actual tecnologia *de classe*) en el quals aquesta finalitat és radicalment inassolible. Encara més, per exemple, que en una forma cultural com la lliçó de tipus universitària amb preguntes al final, en la qual el diàleg i participació de l'audiència, malgrat subjecte a condicions més aviat desfavorables, no són absolutament exclosos" (Debord, 1961)⁵¹. El cine en tant que espectacle acompleteix la funció de simular diàleg i participació allà on aquests son manifestament absents: "L'espectacle cinematogràfic té les seves normes, els seus fiables mètodes per produir productes satisfactoris. Però la realitat que ha de ser presa com a punt de partida és la insatisfacció. La funció del cinema, tant dramàtic com documental, és presentar una coherència falsa i isolada com a substitut per una comunicació i activitat que són absents. (...)" (Debord, 1961). El cine com qualsevol altre espectacle obeeix al desig de reemplaçar una vida gris i monòtona per una vida diferent, aquest somni ve determinat pel desig i la necessitat de dormir, i per tant no s'assoleix per mitjà de l'activitat conscient i real de tota una vida, sinó per la contemplació passiva de fragments de vides diferents.

Bresson es nega a simular qualsevol comunicació, diàleg, participació, activitat, coherència o unitat que de fet no es donin en la vida quotidiana, per això en els seus

films recorre a l'estranyament. En els seus films Bresson recorre a un procés d'estranyament pel qual el receptor no pot llegir pel·lícula com està acostumat a fer-ho, no es potencia el seu desig de substituir els personatges ni es dóna peu a participar en l'acció de forma vicària, tampoc s'intenta fer veure la realitat des d'un punt de vista determinat ni es requereixen judicis emocionals o intel·lectuals d'allò que passa, s'anul·la el desig de ser distret i es bloqueja qualsevol sortida emocional o intel·lectual per part del receptor, qui progressivament pren consciència de la forma (Schrader, 1972:81)⁵². D'aquesta manera l'autor es limita a informar enlloc d'intentar despertar condescendència o llàstima vers els personatges, potenciant que la tragèdia sorgeixi d'allò què són, no per la manera de veure'ls, la finalitat és ser subtil, suggerir sense mostrar, no explicar-ho tot com al teatre, evitar tot el que sigui pintoresc, no buscar l'impacte emocional per via de l'exteriorització, per tal de presentar els moments de patiment i tragèdia com a moments de bellesa i veritat humana, i esperar que l'audiència aporti la seva capacitat de sentir, en comprovar que darrera la suavitat en les formes i hi ha una gran duresa de fons, una espiral descendent que només pot acabar en tragèdia, inexorablement, inevitablement, sense llum ni esperança, que sorgeix de la visió tràgica de la vida i del món del propi autor del cinematògraf, alhora que pretén trencar amb el domini de l'espectacle sobre tota experiència viscuda. Per fer això es prenen elements directament de la realitat, sense alterar-ne la naturalesa, i s'estableixen combinacions i juxtaposicions inesperades entre aquests per instar el públic a que els posi en relació, els doni vida, els ompli de sentiments, aportant la seva capacitat d'emocionar-se, no identificant-se amb els personatges i els moments viscuts per aquests, sinó atrevint-se a viure per sí mateix els moments de la projecció, establint un veritable diàleg amb la pel·lícula, decidint en quina mesura vol implicar-se, sense deixar esfumar el temps viscut en què perdura la projecció del film. Si bé és cert que molts dels films de Bresson són adaptacions, els originals són sempre filtrats per l'experiència quotidiana, resultant paradoxalment en quelcom d'una extremada fidelitat i alhora divergència respecte l'original, al mateix temps també es busca que el receptor apliqui la seva pròpia experiència quotidiana al visionat de la pel·lícula, per establir nexes entre imatges i sons. No es tracta tant de que l'espectador apliqui el film a la seva visió de la vida i el món, o de que intenti escapar d'aquesta vida i aquest món per mitjà de reemplaçar-los pels dels protagonistes del film, sinó d'escapar de tota separació entre subjecte i representació per tal que en aplicar la seva pròpia vida quotidiana el film pugui ser desxifrat, en un moviment que no va de la pantalla a l'espectador que espera sinó del

receptor que participa i s'implica en establir relacions en allò que mira i escolta. En aquest sentit Bresson no busca afirmar la seva autoritat com a director del film, sinó convidar al receptor a que faci un treball de recerca del desconegut a través d'establir per sí mateix les relacions, sense tal esforç el film no podrà ser mai 'ni vist ni conegut' (Weyergans, 1994).

DISPARITAT I NECESSITAT DE CANVI

Introducció

El diner és en primera instància allò que mou l'individu en la vida social, el diner és l'instrument de canvi per a tota transacció, l'equivalent universal, el mètode fiable per fixar el valor, regular els intercanvis i establir les equivalències entre totes les coses. Amb la circulació del diner penetrant arreu qualsevol desig o necessitat humana esdevé òptima per ser convertida en una cosa o objecte, una mercaderia a la qual atribuir un preu o valor, de tot se'n pot fer un negoci, tot és susceptible de ser comprat o venut, de ser intercanviat per una altra cosa, de ser aconseguit a canvi d'un equivalent. A mesura que l'economia acapara la vida social, les relacions humanes tendeixen a veure's reduïdes a les transaccions de diners i mercaderies, i es reforça el marc dins el qual es donen aquestes relacions, la ideologia. La supeditació de tota vida social a l'economia incrementa l'aïllament i la separació dels individus, que finalment només es mouen per interès, els intercanvis són inicialment de caire concret i material, però progressivament adquireixen una condició més immaterial i general, en un procés en què els anhels de l'individu esdevenen més abstractes, il·lusoris, contemplatius, mistificats, sobretot per via de l'experiència visual. La mercaderia és llavors successivament substituïda per la imatge, de qualsevol aspecte de la vida se'n pot fer un objecte i posteriorment una imatge, amb l'increment exponencial del flux d'imatges-objecte l'activitat productiva no s'orienta tant a vendre i comprar, com a manar i obeir, establint una distància cada cop més insalvable entre governants i governats, entre aquells qui dirigeixen i aquells qui contemplen, aquesta distància es veu reproduïda amb la comunicació cinematogràfica. L'espectacle és la substitució de tota la vida per un moviment autònom del no vivent en el qual l'espectador ja no és ni necessari, tots els aspectes de la seva vida passen a poder ser viscuts sense cap activitat ni diàleg, no cal esforçar-se per aportar cap experiència pròpia ni per transformar l'entorn, tots els vincles estan ja resolts, tant la vida com l'entorn es troben completament acabats i separats en una pseudo-unitat apart que només pot ser contemplada.

El diner

La vida quotidiana és subtilment dominada per forces externes que empenyen l'individu a la recerca de diner com a mitjà d'intercanvi per satisfer en darrera instància el seu desig d'una vida diferent, aquest és però un somni irrealitzable ja que depèn de forces externes que sempre escapen a l'individu, en tant que reproduïxen la seva separació respecte tot allò que l'envolta. El diner es presenta com un lubricant necessari per engreixar les relacions socials, la fórmula perquè tota interacció social funcioni àgilment, un substitut de l'amor, o fins i tot un mecanisme per reprendre el control sobre les pròpies vides, unes vides que suposadament podrien engrandir-se i arribar a assolir tot allò que l'individu necessita i desitja només pel fet de disposar o gastar tant com calgui, a través d'ingressar i consumir fins a l'infinit. No obstant precisament pel fet de voler optar a aquesta vida sense limitacions a través de l'ús potencial del diner com a equivalent universal, els humans estan condemnats a restar sempre separats d'allò que anhel·len. El diner com a instrument de canvi expressa així el seu triomf sobre la vida, allà on les relacions humanes només adquireixen sentit en tant que intercanvi motivat per la recerca de benefici, el diner com a estandard del valor de canvi destrueix tot ús potencial de la vida, tant la del propi individu com la de tot allò que l'envolta o s'interposa entre ell i el diner.

Guy Debord concedeix al diner una importància primordial en la seva visió de l'espectacle. La crítica a l'espectacle deu bona part de la seva fonamentació teòrica a la crítica al capital de Marx, en la qual els processos d'acumulació de capital són vistos com el motor de les relacions socials. L'observació de la vida quotidiana i l'alienació condueixen a considerar tant els aspectes materials com immaterials de la realitat, en el camp material allò que millor defineix les relacions socials és el diner. El diner és l'instrument de canvi universal i abstracte que serveix per fixar el valor de qualsevol cosa i intercanviar-la pel seu equivalent. A banda de les transaccions d'objectes o mercaderies, el diner possibilita la conversió del temps viscut en treball, en mercaderia, en salari, i novament en mercaderia, destinada a omplir el temps viscut. La pròpia vida quotidiana, esmicolada en fragments de temps viscut, és així sotmesa a les lleis de l'economia i el mercat, per tal que l'individu que perd el control del seu temps pugui a canvi satisfer les seves necessitats i desitjos, que presumptament quedaran plenament acompanyats amb l'ús del diner. La noció d'espectacle emana directament d'aquesta

supeditació de la vida als processos d'acumulació de capital, a una necessitat de guanyar i gastar diners que arribats a cert punt ocasiona un salt abismal del quantitatiu al qualitatiu, en tant que "L'espectacle és *capital* fins a tal grau acumulat que esdevé imatge" (Debord, 1967:34)⁵³. D'aquesta manera, "Tota la vida de les societats en què regnen les condicions modernes de producció s'anuncia com una immensa acumulació d'*espectacles*. Tot allò que era directament viscut s'ha allunyant dins una representació" (Debord, 1967:1)⁵⁴. Aquesta frase que dóna inici tant al llibre com al film *La societat de l'espectacle* (1967, 1973) de Debord és un détournement de la primera frase de Marx a *El Capital*: "La riquesa de les societats on domina el sistema de producció capitalista apareix com una acumulació immensa de mercaderies". Si per a Marx "El capital no és una cosa, sinó una relació social entre persones mediada per coses", per a Debord "L'espectacle no és un conjunt d'imatges, sinó una relació entre persones, mediada per imatges" (Bredlow, 2003:133)⁵⁵. Resumidament, "L'espectacle és l'altra cara del diner: l'equivalent general abstracte de totes les mercaderies. Però si el diner ha dominat la societat en tant que representació de l'equivalència central, és a dir del caràcter intercanviable de béns múltiples dels quals l'ús restava incomparable, l'espectacle és els seu complement modern desenvolupat on la totalitat del món mercantil apareix en bloc, com una equivalència general d'allò que la societat pot ésser i fer. L'espectacle és el diner que hom *contempla únicament*, car en ell ja hi ha la totalitat de l'ús que ha estat intercanviat per la totalitat de la representació abstracta. L'espectacle no és pas solament el servidor del *pseudo-ús*, és en sí mateix el pseudo-ús de la vida" (Debord, 1967:49)⁵⁶.

Robert Bresson concedeix gran importància a la dominació del món pel diner, tal i com suggereix el fet que el seu darrer film es tituli precisament *L'Argent* (1983)⁵⁷. La visió d'un món on impera la recerca de diner i benefici apareix clarament formulada pel comerciant de gra de *Au hasard Balthazar* (Bresson, 1966) quan aquest diu a Marie "Jo sóc lliure, obligat a res, excepte a allò que em pot ser útil i del què jo en puc treure profit, i preferiblement gran profit abans que petit profit; la vida no és més que una fira, un mercat on la paraula mateixa no és necessària, el bitllet és suficient. Pagar la gent, és despendre's de tots els deures i obligacions envers ells. Bé que seria millor no pagar-los i fer-los treballar per res. No tothom veu les coses del mateix angle. S'aprèn ràpid que hom s'ho pot permetre tot i tenir al mateix temps l'estima i consideració de la gent. És un qüestió d'aplom"⁵⁸. Aquest mateix comerciant de gra s'havia dirigit a Marie mentre aquesta ballava amb un altre noi durant la festa de comiat d'Arnold en un bar, el noi li

havia dit “Si la vols, paga”, en una evocació més de com el diner pot arribar a dominar la vida⁵⁹. La visió d’una vida consagrada per complet a l’acumulació de diner és també present en el marit de *Une femme douce* (Bresson, 1969), ex-treballador de banca i propietari d’una casa d’usura on es dedica a fixar el valor d’objectes a empenyorar a canvi de diners, aquest veu en l’acumulació de diner la condició principal per a la felicitat de la parella: “Ens caldran quatre o cinc anys per amassar un capital. Ja ho se, tu menysprees el diner”⁶⁰. En un to similar parla Charles a *Le diable probablement* (Bresson, 1977) quan diu de la seva mare “Com més ric és mon pare, més se l’estima ella”⁶¹, també quan parla al seu amic Michel de “El diner tot poderós! El diner la única salvació!”⁶². L’apogeu d’aquesta visió de la vida i les relacions humanes supeditades completament a l’acumulació de diner el trobaríem a *L’Argent* (Bresson, 1983), on poc després de despertar d’un intent de suïcidi amb somnífers Yvon escolta unes paraules prou significatives al voltant del diner, paraules en veu del company de cel·la que sorgeixen un gran efecte en Yvon a la vista dels esdeveniments ulteriors del film: “Des que t’ha estat donada la consciència del teu ésser i de l’absurda organització del món, de la impossibilitat on es troba d’ésser altrament, què és el que se’t diu? Se’t diu: obeeix. Sobretot no et fiquis pas en allò que no t’incumbeix, no és assumpte teu. Espera, aviat tot el món serà feliç. Però jo no vull pas esperar la felicitat universal, que serà, creu-me Yvon, terriblement fastigosa. Jo vull ser feliç de seguida, a la meua manera, altrament. Oh diner, Déu visible, què no ens faràs fer”⁶³. Zunzunegui parla aquí d’una línia recta que parteix del comerciant de grans de *Au hasard Balthazar* (Bresson, 1966), passa pel marit de *Une femme douce* (1969), i culmina amb *L’Argent* (1983), amb “(...) aquesta vertiginosa circulació de mitjans de pagament (falsos o no, no és aquest el problema; en cert sentit tots són igualment falsos o igualment veritaders) que enllaça uns personatges amb altres en la implacable lògica de la contaminació monetària” (Zunzunegui, 2001:216)⁶⁴.

La mercaderia

Quotidianament la gent parla de com canviaria la seva vida si fossin rics, si els toqués la loteria, si heretessin una gran fortuna... En el context de la societat de l’espectacle diner i mercaderies són la materialització del desig d’optar a una vida diferent, de manera que allò que en darrer terme la gent busca no és tant el diner o les

mercaderies en sí com una idea abstracta i indefinida de tot allò que aquests els permetria fer, tenir, ser, aparentar... El culte al diner i la mercaderia no venen donats tant per allò que ja han fet de les nostres vides com per una imatge de tot allò que es creu que podrien arribar a fer, com si es tractés de genis empresonats dins una ampolla que en ésser alliberats poguessin concedir tots els desitjos, alliberar tots els potencials. En aquest sentit, el motor de la vida quotidiana en la societat de consum no queda expressat tant per una victòria consumada mitjançant l'acumulació de capital o mercaderies, com per un intercanvi de caràcter abstracte i idealista a través d'aquests pel qual hom podria optar a una transformació sobtada i definitiva de la vida per assolir un estadi superior de felicitat, comoditat, poder, plaer...

Guy Debord demostra en el seu anàlisi de l'espectacle un gran interès per la noció de mercaderia. El desenvolupament de l'espectacle va lligat a l'expansió de l'economia mercantil en el món, de tal manera que "L'espectacle és el moment en què la mercaderia ha arribat a l'*ocupació total* de la vida social" (Debord, 1967:42)⁶⁵. Qualsevol estudi sobre l'espectacle ha d'atorgar una importància cabdal a la crítica al fetitxisme de la mercaderia, considerant que "En la pràctica bàsica de l'espectacle d'incorporar a sí mateix tots els aspectes fluids de l'activitat humana per tal de posseir-los en una forma congelada, i d'invertir els valors vius en valors purament abstractes, reconeixem el nostre vell enemic la mercaderia, que sembla a primera vista tant trivial i òbvia, i que és actualment tant complexa i repleta de subtiletes metafísiques. (↵). El fetitxisme de la mercaderia –la dominació de la societat per mitjà de 'coses tant tangibles com intangibles'- assoleix la seva plenitud última en l'espectacle, on el món real és reemplaçat per una selecció d'imatges que són projectades sobre aquest, i que al mateix temps triomfen en fer-se veure com l'epítom de la realitat (↵). El món ahora present i absent que l'espectacle aixeca per veure és el món de la mercaderia dominant tota experiència viva. El món de la mercaderia és així mostrat com el que és, perquè el seu desenvolupament és idèntic a l'estranyament de la gent entre sí i respecte tot allò que produeixen" (Debord, 1973), (Debord, 1967:35-36)⁶⁶. Debord fa un anàlisi en profunditat de la noció de mercaderia en base a les aportacions de Marx al segon capítol de *La societat de l'espectacle* (1967), titulat *La mercaderia com a espectacle*, en aquesta secció es parla bàsicament de les relacions entre mercaderies i humans en la producció i el consum, del contrast entre el menyspreu pels treballadors i les lloances pels consumidors, del respecte pel treball com a mercaderia, de la importància del

treball per conferir el seu caràcter sagrat a la mercaderia, de la posada en crisi del treball pels processos d'automatització i del seu paradoxal augment gràcies a la proliferació de feines en el sector terciari i serveis, de la progressiva substitució de producció i consum reals pels d'il·lusions, del domini del valor de canvi sobre el valor d'ús que inicialment l'originava, de la necessitat de justificar el valor d'ús a través de l'espectacle, de la creació de pseudo-necessitats desvinculades d'un ús conscient, d'una activitat productiva que no respon a una demanda de canvis qualitatius ni necessitats concretes sinó només a la creació de valor, d'una economia autonomitzada que té com a mitjà i finalitat la producció d'alienació, de la supeditació de tota necessitat a la pseudonecessitat bàsica de reproducció del sistema, de l'abundància econòmica com a resultat de treball social aparent, de com a mesura que la vida humana és sotmesa a la necessitat de produir unitats de treball abstracte la mercaderia adquireix vida pròpia, dels processos de reificació i objectivació, de la conversió de tot anhel i tota activitat humana en espectacle... La ocupació total de la vida social per part de la mercaderia ve donada en definitiva per la conversió de tot desig i necessitat humans en una mercaderia de consum, com també per la conversió de tot treball o activitat humans en una mercaderia per a la producció.

Robert Bresson demostra en els seus films especial preocupació per com la propagació de la mercaderia influeix sobre la vida i les relacions humanes. La importància dels objectes sobre la vida és explícit a *Un Condamné à mort s'est échappé* (Bresson, 1956) un film on la vida depèn de la tergiversació de l'ús i el valor d'objectes quotidians⁶⁷. A *Pickpocket* (Bresson, 1959) tot el drama gira entorn l'atracció fatídica vers els objectes del cleptòman Michel⁶⁸. Al llarg de *Le Procès de Jeanne d'Arc* (Bresson, 1962) destaca la importància dels objectes en el xoc entre Jeanne i els jutges⁶⁹. De *Au hasard Balthazar* (Bresson, 1966) es pot ressaltar objectes que vehiculen les asimètriques relacions entre Gerard i la resta de personatges, les terres treballades pel pare de Marie, i el treball generalment de transportar mercaderies de l'ase Balthazar⁷⁰. Amb *Mouchette* (Bresson, 1967) apareix de nou el tema del contraban, també cal esmentar les feines dutes a terme per la protagonista, la fitxa dels autos de xoc, i els regals de la part final del film⁷¹. El tràfic d'objectes és evidentment un motiu central en la relació entre *Une femme douce* (Bresson, 1969) i el seu marit usurer⁷². A *Lancelot du Lac* (Bresson, 1974) el drama sorgeix del malefici provocat per l'atracció vers el Grial, tanmateix la recerca no és l'objecte diví sinó Déu mateix, un

Déu esdevingut mercaderia⁷³. En el cas de *Le diable probablement* (Bresson, 1977) s'expressa clarament com el progrés de l'economia mercantil condueix a la destrucció del món i la conversió de la vida en mercaderia, d'una banda la devastació ecològica, de l'altra el sentsentit de la vida⁷⁴. Al darrer film l'objecte causant de l'atracció fatal és el diner, tot i que també cal remarcar la importància de tots els treballs i mercaderies vinculats a la botiga de fotografia⁷⁵. En tots aquests films Bresson busca sempre efectuar un rasurament vers l'atracció d'un objectes causa (Arnaud, 1986:59-62)⁷⁶. Es percep a més l'emergència de processos de reificació pels quals certs objectes semblen adquirir vida pròpia al temps que la vida tendeix a ser cosificada a través del treball. També es detecta una insistència inusual en fórmules clandestines de circulació de mercaderies, en relacions tabú vehiculades per objectes, i sobretot una atracció irresistible dels personatges vers determinats objectes causa, una força sobrehumana resultant de la fusió de desig i consciència que empeny els personatges a actuar al marge de l'entorn i les conseqüències per forjar un devenir o destí lligat d'alguna manera al trànsit de mercaderies.

La ideologia

Les dominació del diner i la mercaderia sobre les relacions humanes és assentada per unes normes clarament definides, uns ideals. Aquestes normes inamovibles, afavoreixen una sèrie de grups dominants i al mateix temps que són aplicades amb un grau acceptat d'arbitrarietat i atzar, pel qual constitueixen una plasmació d'allò que hom denomina ideologia. La ideologia serveix per fixar els límits dins els quals es donen la circulació de diners i mercaderies, els intercanvis, a més permet fixar esquemes de pensament hermètics que es fonamenten en solucions preestablertes o conegudes d'avant mà, sistemes d'idees tancats dissenyats per atribuir i assegurar poder a un grup determinat, ja sigui de caire artístic, polític, religiós, o de qualsevol altra mena. Amb la ideologia la possessió de mercaderies i diners esdevenen en sí ideals, i qualsevol ideologia pot ésser transformada en mercaderia o diner.

Guy Debord sosté que qualsevol teoria revolucionària ha de criticar la crítica que planteja, i esdevenir així l'oposat de qualsevol ideologia. A *La societat de l'espectacle* (Debord, 1967) s'ataca ferotgement qualsevol ideologia revolucionària, entre les quals

anarquisme, socialisme, nacionalsocialisme, i sobretot el capitalisme. Dins l'espectacle s'estableix originalment una distinció entre espectacular difús i espectacular concentrat, segons el lloc i moment concret es considera que l'espectacle s'imposa per la multiplicitat de mercaderies o per la centralitat de la ideologia, aquesta diferenciació acaba però amb la noció d'espectacular integrat, quan el retrobament històric entre burocràcies totalitàries i democràcies burgeses provoca la completa fusió dels poders estatals i econòmics (Debord, 1967:7-11)⁷⁷. Es pot trobar un anàlisi en profunditat de la ideologia als capítols quart i novè del llibre *La societat de l'espectacle* (Debord, 1967), titulats *El proletariat com a subjecte i representació* i *La ideologia materialitzada* respectivament⁷⁸, aquests capítols comprenen una llarga recopilació d'arguments en favor de l'autoemancipació conscient, de l'equiparació dels fins particulars i els fins generals, de la necessitat de noves idees i pràctiques nascudes amb el propi procés de descobriment, i en contra de la repetició de veritats definitives independents del seu context, de qualsevol monopoli de la veritat i autoritat ideològica, de tot procés de propaganda o ideologització. Aquest rebuig absolut a tota fórmula ideològica per accedir al desconegut queda igualment palès en el moment de definir la pràctica cinematogràfica per excel·lència dels films situacionistes, "El détournement és el contrari de la cita, de l'autoritat teòrica sempre falsificada pel sol fet d'haver-se convertit en cita; fragment arrencat del seu context, del seu moviment i finalment de la seva època com a referència global i de l'opció precisa que ella era a l'interior d'aquesta referència, exactament reconeguda o errònia. El détournement és el llenguatge fluïd de l'anti-ideologia. Apareix en la comunicació que sap que no pot pretendre que detenta cap garantia en sí mateixa i de mode definitiu. És, en el major grau, el llenguatge que cap referència antiga i supracrítica pot confirmar. És per contra la seva pròpia coherència, en sí mateixa i amb fets practicables, la que pot confirmar l'antic nucli de veritat que transmet. El détournement no ha fundat la seva casa sobre res exterior a la seva pròpia veritat com a crítica present" (Debord, 1967:208)⁷⁹. El rebuig absolut a tota ideologia, basat en la idea que qualsevol ideologia proletària no fa sinó reforçar la ideologia suprema de l'espectacle, queda reflectit en les darreres paraules del film *La societat de l'espectacle* (Debord, 1973): "A mesura que la imposició de l'alienació a tots els nivells sempre intensificant-se en el capitalisme fa creixentment difícil pels treballadors de reconèixer i anomenar el seu propi empobriment, els posa en la posició d'haver de rebutjar tal empobriment en la seva totalitat o no fer-ho en absolut, l'organització revolucionària ha hagut d'aprendre que no pot seguir combatent

l'alienació per mitjà de formes de lluita alienades. (↯). El desenvolupament de la societat de classes fins al punt de l'organització espectacular de la no vida condueix per tant el projecte revolucionari a convertir-se visiblement en allò que sempre ha estat en essència. (↯). La teoria revolucionària és ara l'enemic de tota ideologia revolucionària, i ella ho sap”.

Robert Bresson duu sempre els protagonistes dels seus films a un xoc frontal amb les idees i relacions socials predefinides que regeixen en una comunitat, la seva ideologia. Aquesta actitud subversiva de conflicte amb la comunitat i les normes socials que la regulen és en la majoria dels casos expressada a través d'un duel amb la justícia, institució que en un principi s'hauria d'encarregar de regular i posar ordre en les relacions socials però que més aviat fa tot el contrari, fixant relacions que esdevenen la base material de l'arbitrarietat i injustícies acumulades. A *Les Anges du péché* (Bresson, 1943) Thérèse és empresonada a causa de les mentides d'un home de qui posteriorment es venja i Anne-Marie és castigada injustament per les superiors de la seva ordre religiosa. A *Journal d'un curé de campagne* (Bresson, 1951) el protagonista és martiritzat fins l'agonia i la mort de manera similar a com creu ho va ser Jesucrist. A *Un Condamné a mort s'est échappé* (Bresson, 1956) Fontaine és directament condemnat a ser afusellat sense ni tan sols un judici, en aquest cas la sentència carregada d'ideologia queda desafiada pel propi títol del film. El conflicte amb la justícia com a emanació d'unes normes de convivència racionals i plausibles queda plasmat en les paraules de Michel a Jeanne al film *Pickpocket* (Bresson, 1959): “Jutjat com, sota un codi, quin codi? És absurd”⁸⁰, també en les paraules de Jeanne d'Arc al seu jutge Cauchon: “Aneu amb compte. Vos qui us dieu el meu jutge, assumiu una gran càrrega”⁸¹. Precisament el duel amb la justícia i les normes socials és el motiu central a *Le Procès de Jeanne d'Arc* (Bresson, 1962), tal i com suggereix el text del tràiler promocional del film: “El més gran procés de la història és a punt d'obrir-se... no només hi ha el procés de Joana en Joc... sinó tots els processos perduts d'avantmà al tribunal de la història. “El Procès de Joana d'Arc”. Una impugnació als jutges, a la justícia, i al concepte mateix de Procés”⁸². El funcionament arbitrari i atzarós de l'aparell judicial és patent a *Au hasard Balthazar* (Bresson, 1966), Arnold és a punt de ser inculpat d'un assassinat no comès, els crims de Gérard no són mai castigats, i per damunt de tot el pare de Marie, qui ingènuament confia en “un procés que dirà qui s'equivoca i qui té raó”⁸³, veu com la justícia innecessàriament li pren l'honor, les terres treballades i indirectament la vida⁸⁴.

A *Mouchette* (Bresson, 1967) la protagonista és jutjada des d'una incomprensió absoluta per la mestra i les companyes d'escola, pels seus familiars, i per tota la gent del poble. A *Une femme douce* (Bresson, 1969) la jove és jutjada pel seu celós marit abans fins i tot d'haver estat amb qualsevol altre. La qüestió de l'honor reapareix amb força a *Lancelot du Lac* (Bresson, 1974), l'adulteri de Ginebra i Lancelot en tant que relació tabú desencadena una sèrie de conflictes d'honor entre els cavallers que progressivament s'estenen per l'enveja de Mordred i la incompetència d'Artur fins desembocar en una matança. La impossibilitat de jutjar en determinades circumstàncies apareix manifestament a *Le diable probablement* (Bresson, 1977) en el rebuig nihilista de Charles a qualsevol discurs, i en les seves paraules al psicoanalista Dr. Mime "Però si em foto una bala al cap, no puc imaginar que seré jutjat per no haver comprès allò que cap persona no pot comprendre"⁸⁵. A *L'Argent* (Bresson, 1983) les institucions judicials actuen més que en cap altre film com a contribució a l'atzar i arbitrarietat imperants, primerament sobre un Yvon condemnat injustament i més tard empresonat per la seva innocència, posteriorment sobre un Lucien disposat a rebutjar explícitament les normes morals sobre les quals s'assenten els fonaments de la societat i la llei: "Donades les circumstàncies especials en que jo he diguem-ne robat, i en nom de les noves idees..." [el jutge: "Respongueu únicament a les qüestions que us són posades"] "... que no hi ha veritablement normes, que tot és permès, jo podia esperar beneficiar d'un no lloc, o sinó, si era condemnat escapar-me i recomençar"⁸⁶. Tots els personatges de Bresson s'enfronten a normes inflexibles, fixades d'avant mà amb independència de les circumstàncies, que condueixen a judicis que contradiuen qualsevol idea de justícia, i sobretot que ignoren per complet el patiment humà.

L'intercanvi

Les relacions socials en el món contemporani són regides per l'intercanvi. Per facilitar aquests intercanvis establint principis d'equivalències sorgeixen el diner i la mercaderia, que es mouen sobre el substrat d'una ideologia que estableix els límits dins els quals s'han donar aquests intercanvis. Ara bé, no tot es pot aconseguir mitjançant diner i mercaderia. Si fos cert que tot es pot convertir en diner o mercaderia, l'individu podria aconseguir tot allò que volgués mitjançant la recerca de diner, que posteriorment seria transformat en allò anhelat per mitjà d'un simple intercanvi. No obstant hi ha coses

generalment immaterials que no sempre es poden aconseguir per aquesta via, habitualment es parla aquí de la felicitat i l'amor, no es pot deixar d'esmentar la recuperació del control de tots els aspectes d'una vida que sempre s'escapa. Per optar a tot allò que no es pot convertir en diners o mercaderia sorgeix l'espectacle, una fórmula per posar les persones en relació amb allò que desitgen o necessiten on la mistificació de l'experiència permet optar a una imatge d'allò anhelat, però només per contemplar-la des de la distància.

Guy Debord i els situacionistes concedeixen una gran importància a la noció d'intercanvi (Jappe, 1993:168-179)⁸⁷. Aquest interès queda reflectit per la ràpida i profunda assimilació del concepte *Potlach*, pràctica índia ancestral que consisteix en un intercanvi de dons ofrenats de valor cada cop més gran per tal d'afirmar el propi prestigi, i que trenca per complet amb qualsevol principi d'equivalència a través d'un principi de despilfarrament dels propis recursos (Jappe, 1993:168-169). L'afany per subvertir les nocions d'intercanvi i el principi d'equivalència creix a mesura que el grup es polititza i atansa a la teoria del valor de Marx. En una transposició d'aquestes teories a la vida quotidiana d'una persona qualsevol, un treballador, es pot observar com en el dia a dia aquest individu mitjançant la seva força de treball genera una sèrie d'unitats de treball que en funció del seu valor d'ús són objectivades en una abstracció quantificable que permet atorgar a aquestes un valor de canvi, un salari, que posteriorment podrà transformar-se novament en valor d'ús, diguem-ne béns de consum, mitjançant la interacció amb altres individus en la vida social. La vida social és per tant una esfera separada en què el valor dels productes és falsament presentat com a valor d'ús, quan és realment el valor de canvi generat per uns individus sense que aquests n'arribin a ser plenament conscients allò què regula tota transacció. A mesura que creix la individualització i aïllament de les persones, que finalment només es troben per a l'intercanvi, i que les relacions socials són objectivades, en el procés de convertir tot desig o necessitat humana en una mercaderia a la qual es pugui atribuir un valor, l'activitat social queda cada cop més supeditada a l'economia i les seves lleis, i la vida humana al valor, la creació de valor, l'obtenció de benefici, els processos d'acumulació de capital, el diner. Tanmateix, en el moviment complex de la societat de l'espectacle, la necessitat imperiosa de crear i consumir valor de canvi esdevé cada cop més abstracte i s'estén a una necessitat anormal de crear i consumir imatges o representacions, mecanisme pel qual hom confereix valor a la pròpia vida i experiències. D'aquesta

manera podem dir que no és tant l'intercanvi de diners i mercaderies com el seu complement modern l'espectacle allò que en darrer terme regeix les relacions entre persones, no tot desig i necessitat humana és susceptible de convertir-se en mercaderia, però sí pot convertir-se en espectacle. És així com l'individu enlloc de recórrer al diner com a instrument de conversió per aconseguir materialment allò que necessita o ambiciona, satisfà els seus impulsos a través de fer-ne un espectacle, una representació independent de qualsevol activitat o diàleg que l'espectador pel sol fet de presenciar sense viure-la directament pot incorporar 'plenament' a la seva experiència. L'espectacle és la fórmula per a la circulació constant d'imatges i representacions, amb l'espectacle l'intercanvi ja no es dona a través de l'equivalència central del diner sinó de l'equivalència general de la contemplació espectacular. L'espectacle s'erigeix llavors com el complement adient de capital i mercaderia, a través del qual tot allò desitjat pot ésser transformat en imatges que s'integren a la vida de l'individu pel sol fet de ser contemplades. És així com l'economia pot aspirar a assolir els àmbits més íntims de la vida de l'individu, quan les relacions d'aquest individu amb la resta d'individus i el món que l'envolta esdevenen mediades per imatges produïdes per altres, amb capacitat de reemplaçar qualsevol activitat o diàleg, per mitjà de l'abstracció i mistificació de l'experiència, sobretot la visual.

Robert Bresson efectua en els seus films una depuració per quedar-se només amb allò que passa entre éssers, els intercanvis. En els films de Bresson el més important no és la descripció dels elements sinó les relacions entre aquests, un entramat invisible de relacions a través del qual uns personatges són posats en relació uns amb els altres (Arnaud, 1986:59-62). No interessa excessivament el lloc i la contextualització d'aquests elements, no es para especial atenció a les presentacions i les transicions, es prefereix introduir els elements com a estranys o dessincronitzadament per tal de no naturalitzar-los i atorgar-los un valor més enllà del la ficció, també es busca fer més bruscs els canvis i no dir-ho tot d'avançat, de tal manera que s'utilitzen les 'supressions' per concentrar l'atenció en l'entramat de relacions que malgrat no poder mai ser directament mostrat adquireix una existència cada cop més palpable al llarg del film (Arnaud, 1986:56)⁸⁸. Aquest conjunt de relacions respon a la noció d'intercanvi, terme que pren sentit econòmic amb la circulació de bitllets falsos de *L'Argent* (Bresson, 1983), o més en general amb l'atracció d'objectes causa, però que és molt present al llarg de tota la filmografia de Bresson, en la majoria de casos sense adquirir una forma

material, donat que en els films de Bresson s'entén que els intercanvis es situen per sobre de tot en les mirades. Aquests intercanvis concertats per mirades es donen primerament entre els models, amb mirades indesxifrables com les que es produeixen entre l'ase i els animals engabiats del circ a *Au hasard Balthazar* (Bresson, 1966), mirades obliqües que no coincideixen entre sí ni amb el pla com les que es donen entre Joana i els seus jutges a *Le Procès de Jeanne d'Arc* (Bresson, 1962), el caràcter d'aquestes mirades busca suggerir uns intercanvis profunds i invisibles, sovint atzarosos i arbitraris, pels quals els destins dels personatges queden lligats o deslligats (Arnaud, 1986:62-63, 85-87). Però més enllà de la diègesi, en vista a la projecció també es concedeix una gran pes als intercanvis de mirades que es produeixen entre les persones del film i els seus receptors, en aquest sentit els intercanvis es donen sota una obliqüïtat i uns eixos inhabituals que donen lloc a una utilització inèdita de l'*Absent*, personatge en l'imaginari del receptor que ocuparia el lloc de la càmera, tot el camp fílmic i l'articulació dels plans s'articulen al voltant d'aquest *Absent*, que periòdicament ressorgeix en algun dels personatges mitjançant la 'sutura', i que serveix per accentuar allò què circula entre els personatges, allò què està entre les persones, contribuint així a establir una relació comunicativa singular entre individus en pantalla i individus fora de la pantalla que esdevenen part activa de l'entramat (Arnaud, 1986:102-115)⁸⁹. Encara sota la idea de rasurar per quedar-se només amb allò que succeeix entre éssers, una sèrie d'intercanvis invisibles vehiculats per la mirada, durant el rodatge Bresson para especial atenció a les mirades i relacions que s'estableixen entre ell i les persones que apareixen als seus films, entenent aquesta dialèctica com a base de la creació del film (Bresson, 1975:16, 24)⁹⁰. Ja en la pròpia mirada del receptor s'atribueix una importància cabdal als intercanvis entre plans en el transcurs del film, puig que a diferència del cine el cinematògraf no concedeix cap valor als plans aïlladament, contràriament el seu valor ha de residir en el seu potencial d'intercanvi amb altres aguits en el temps, per tal d'establir un diàleg on el receptor pugui prendre part activa en la relació comunicativa, posant uns elements en relació amb els altres, no en va es parla aquí del valor d'intercanvi d'imatges i sons (Bresson, 1975:46)⁹¹. Les mirades vers l'objecte causa, les mirades entre models, les mirades dins i fora de camp, les mirades durant el rodatge, les mirades des de o envers la pantalla, les mirades del receptor en el temps... donen lloc a uns intercanvis vehiculats bàsicament per la visió que pretenen posar de relleu els vincles que s'estableixen entre uns éssers i altres, tant dins com fora del film, fent dels

intercanvis quelcom no directament aprehensible però sí fonamental pel cinematògraf (Arnaud, 1986:74-89)⁹².

La imatge

L'objectivació del món a través del fetitxisme de la mercaderia i posteriorment de l'espectacle fan d'aquest un objecte directament i enterament aprehensible i figurable. El cine suposadament permet oferir una imatge del món sencer, una representació fidel, íntegra i total de la realitat. Donat que l'exposició ja compta amb tots els elements necessaris per oferir una visió sencera d'aquest món directament aprehensible, la participació de l'espectador no és necessària per res. El món erigit en una representació completament independent de qualsevol activitat o diàleg, apareix així com una imatge-objecte que només pot ser contemplada, en un acte de comunicació unidireccional on l'espectador no té cap oportunitat de dialogar o participar aportant de la seva vida quotidiana i experiència, en perdre aquestes el seu caràcter únic i irremplaçable. Amb l'espectacle cinematogràfic el món i la vida són substituïts per imatges estàtiques que pretenen oferir una representació completa d'aquest món i aquesta vida. Gràcies a la impressió de realitat aquesta col·lecció d'imatges triomfen en fer-se veure com el real mateix, allò que passa entre les coses, mostrat de forma íntegra i exacta. Però l'espectacle no pot oferir més que una imatge de falsa unitat concebuda per ser contemplada, que malgrat tot assoleix la seva funció de suplantar la vida i el món, quan aquests es troben en sí mateixos substituïts per la imatge de falsa unitat entre subjecte i representació.

Guy Debord sosté que en les societats contemporànies els processos d'acumulació de capital i mercaderies troben la seva extensió en l'acumulació d'imatges, representacions i espectacles. Debord entén que l'interès de la teoria revolucionària per l'espectacle rau en la descripció del conjunt i el seu moviment, l'èmfasi no recau sobre algun aspecte estàtic de la superfície del fenomen, sinó en el seu funcionament en tant que forma de comunicació unidireccional per donar ordres que principalment opera a través de la visió per forjar un entramat de relacions entre els individus i amb la resta del món contemplat mediat per imatges i representacions construïdes i escollides per altres (Debord, 1988:2)⁹³. En base a això la reproducció de

vincles espectaculars de caire jeràrquic i piramidal no fa sinó reforçar la separació de l'individu amb la resta de persones i el món que l'envolta, en tant que "L'alienació de l'espectador en benefici de l'objecte contemplat (que és el resultat de la seva pròpia activitat inconscient) s'expressa així: com més contempla, menys viu; com més accepta reconèixer-se en les imatges dominants de la necessitat, menys comprèn la seva pròpia existència i el seu propi desig. L'exterioritat de l'espectacle en relació a l'home actiu es posa de manifest en el fet que els seus propis gestos ja no són seus, sinó d'un altre qui se'ls representa. És per això que l'espectador no es sent a casa seva enlloc, car l'espectacle és per tot arreu" (Debord, 1967:30)⁹⁴. Amb la completa supremacia de l'espectacle la contemplació d'imatges representacions d'una vida independent de qualsevol diàleg o activitat humana reemplaça i suplant la vida produïda pels humans a partir d'una activitat i un diàleg a primera vista inexistents, "Allà on el món real es converteix en simples imatges, les simples imatges esdevenen éssers reals, i les motivacions efectives d'un comportament hipnòtic. L'espectacle, com a tendència a fer veure per diferents mediacions especialitzades el món que no és ja directament aprehensible, troba normalment en la vista el sentit humà privilegiat que fou en altres èpoques el tacte; el sentit més abstracte, i el més mistificable, correspon a l'abstracció generalitzada de la societat actual. Però l'espectacle no és pas identificable amb una simple mirada, ni tan sols combinada amb l'oïda. És allò que escapa a l'activitat dels homes, a la reconsideració i a la correcció de la seva obra. És el contrari del diàleg. Allà on hi ha representació independent, l'espectacle es reconstitueix" (Debord, 1967:18)⁹⁵. El cine es fonamenta en aquesta idea de reemplaçar tota experiència viscuda per una col·lecció d'imatges que creen un món present i alhora absent on les imatges projectades sobre aquest triomfen en fer-se veure com l'epítom de la realitat, en termes cinematogràfics "(...) Allò que fa tant fàcil entendre la majoria de documentals és la limitació arbitrària de la qüestió tractada. Es confinen a sí mateixos a mostrar funcions socials fragmentades i els seus productes isolats. Per contra, imagineu la completa complexitat d'un moment que no és resolt en un treball, un moment el desenvolupament del qual conté fets i valors interrelacionats i el significat del qual ja no és aparent. Aquesta totalitat confusa podria ser la qüestió tractada en tal documental" (Debord, 1959).

Robert Bresson està en contra de la tendència del cine a reduir el món i la vida a una imatge o representació. El cinematògraf no pretén abordar una totalitat sinó

aprehendre un caràcter o atmosfera, no apunta al nucli sinó la perifèria dels fenòmens, no busca mai l'epicentre dels successos sinó les seves ressonàncies, no vol donar-ho tot fet, prefereix suggerir abans que mostrar, per això recorre sovint a fórmules com la fragmentació, la sinècdoque, l'el·lipsi i l'índex (Arnaud, 1986:74-89). Allà on la majoria de directors de cinema recorren a l'expressionisme teatral, el cinematògraf es serveix del impressionisme, mentre uns busquen fer-nos creure en allò que veiem, altres volen que creiem en allò que no veiem, si uns són artistes de la presència, els altres ho són de la negativitat, quan els uns són bàsicament icònics, els altres són essencialment indicatius, allà on els primers es queden en la representació realista amb relleu, els segons busquen la seva superació mitjançant elements relacionals aplanats que apunten més enllà d'allò que hom mira i escolta (Zunzunegui, 2001:144). En el cinematògraf la realitat en brut captada per la càmera és sotmesa a un procés de compressió del real per tal de fer sorgir de la realitat banal i oblidada del dia a dia un univers on tot sembla nou i desconegut, on cada petit detall aparentment insignificant de la vida quotidiana esdevé la materialització de quelcom superior, d'una mà invisible o un ens transcendent que tot ho dirigeix (Arnaud, 1986:16-31). El real apareix llavors com quelcom més enllà de la realitat directament assimilable i immediatament figurable, com allò invisible que passa entre les coses, com un seguit de vincles entre elements que passen desapercebuts en l'experiència del dia a dia, però que gràcies a un acte de reordenació poden emergir per tal d'ajudar a inferir com es teixeix aquesta gran teranyina on uns elements es posen en relació amb d'altres. Però donat que la aprehensió d'aquest real que passa inadvertida en el dia a dia no es pot donar de forma directa, cal un procés de recerca, de reconstitució, de reconstrucció, que apunti vers una totalitat sempre inassolible, més enllà de la suma d'elements i relacions forçosament finita amb la qual es treballa. La consciència de tenir una visió fatalment parcial sobre tot ha de recordar llavors que permanentment hi ha elements i relacions que queden fora del conjunt estudiat, que aquest mai podrà ser completament recreat, no podrà ser mostrat sencer, ni reemplaçat per una representació incompleta, ni reduït a una falsa imatge de totalitat i unitat. El cine es basa en la impressió de realitat, però no sempre assoleix la captura del real, tot i que ho pretengui. En base a aquesta impressió de realitat, que ve donada pel propi funcionament de la càmera cinematogràfica, un enginy 'miraculós' dissenyat per capturar i reproduir la realitat exterior, el cine pretén substituir els fragments del món captats per la càmera pel propi món i fer d'aquest quelcom immediatament o directament figurable, de la mateixa manera que la realitat és mecànicament assimilada

o captada per la càmera. La visió parcial del món que el cineasta obté i allhora comunica és llavors dominada per la voluntat ingènua o naïf de veure-ho tot i de mostrar-ho tot, per via d'una exposició completa i emfatitzada dels fets on aparentment no manca cap informació important, on tots els esdeveniments són clarament escenificats, on les motivacions i conductes dels personatges responen a traços psicològics o de personalitat clarament definits, on les paraules i accions d'aquests personatges són plenament interpretables, on destaquen amb nitidesa aquells elements considerats significatius, a partir dels quals establir els vincles convenients per crear la falsa imatge d'unitat. El cine es serveix de la impressió de realitat per desxifrar i reconstituïr un real on constantment passen coses, de forma exterior, extrovertida, cap enfora, significativament... d'aquesta manera s'intenta oferir una imatge unitària i completa d'aquest tot, una visió íntegra i coherent del món, una representació total del real, on de fet no són necessaris cap diàleg ni participació del receptor, ja que tots els vincles es troben ja fets, en una reproducció de la mateixa totalitat mutilada que confereix falsa unitat a totes les coses i estableix vincles a partir del separat⁹⁶.

L'espectacle

Tant Debord com Bresson emprenen la seva activitat cinematogràfica com una recerca d'un desconegut capaç de conferir unitat a totes les coses. Aquest desconegut es materialitza en primer lloc en el diner, allò que mou la gent en la vida social és en primera instància el diner. No obstant donat que el diner de per sí no pot satisfer necessitats i desitjos cal recórrer a la conversió del diner en mercaderia, a l'intercanvi d'objectes. L'objectivació dels intercanvis i relacions tendeixen progressivament a fer de la satisfacció de desitjos i necessitats concretes quelcom cada cop més abstracte i immaterial, per influència de la ideologia. La transmutació de l'ús conscient de la mercaderia confereix cada cop més pes a la imatge d'allò que aquesta pressumptament ha de permetre tenir, fer, ser o aparentar. Finalment aquesta imatge o representació acaba per supplantar tota experiència viscuda per un espectacle, sent aquesta contemplació desvinculada de qualsevol ús conscient la finalitat última de tota activitat social.

Debord veu l'espectacle com una mercaderia que alhora serveix de pseudojustificació per a la reproducció del sistema. El llibre i el film *La societat de l'espectacle* (Debord 1992, 1973) busquen demostrar com l'espectacle és “el domini autocràtic de l'economia mercantil que ha assolit un *status* de sobirania irresponsable i el conjunt de les noves tècniques de govern que acompanyen aquest domini” (Debord, 1988:2). La noció d'espectacle té per tant una base econòmica i material clara, és de fet a l'epicentre de la producció econòmica mundial, ja que contribueix a la diferenciació de mercaderies, a la justificació del progrés, i al desenvolupament d'un sector econòmic punter dins el qual hi ha inclosa la indústria cinematogràfica: “En tant que adorn indispensable dels objectes produïts actualment, en tant que exposició general de la racionalitat del sistema, i en tant que sector econòmic avançat que directament dóna forma a una multitud creixent d'imatges-objecte, l'espectacle és la *principal producció* de la societat actual” (Debord, 1967:15)⁹⁷. No obstant a més de tenir gran importància per a l'activitat econòmica, amb l'espectacle entra en joc la producció de cosmovisió: “Entès en la seva totalitat, l'espectacle és alhora el resultat i la finalitat del mode de producció dominant. No és una mera decoració afegida al món real. És el cor mateix de la irrealitat d'aquesta societat real. En totes les seves manifestacions particulars – notícies, propaganda, anuncis, entreteniment- l'espectacle representa el *mode* de vida dominant. És l'afirmació omnipresent de les eleccions que *ja* han estat fetes en l'esfera de la producció i en el consum implícit per aquesta producció” (Debord, 1973). El desenvolupament de l'espectacle, entès com a fase superior del desenvolupament de l'economia de la mercaderia, a banda de contribuir a la producció de béns i serveis, reforça l'objectivació del món i les relacions de producció: “L'espectacle sotmet els humans vius en la mesura en què l'economia els ha sotmès totalment. No és més que l'economia desenvolupant-se per ella mateixa. És el reflex fidel de la producció de coses, i l'objectivació infidel dels productors” (Debord, 1967:16)⁹⁸. L'espectacle s'encarrega d'atorgar una aparença democràtica i dinàmica a un sistema econòmic i unes relacions socials essencialment estàtics i jeràrquics: “Sota una aparença de modernitat, l'espectacle és l'especialització social més vella, la del poder, la representació diplomàtica d'una societat jeràrquica davant sí mateixa allà on qualsevol altra paraula és prohibida (Debord, 1967:23)⁹⁹. D'aquesta manera, la producció d'espectacles fa possible la materialització de la cosmovisió del poder: “L'espectacle no pot ésser entès com l'abús d'un món de la visió, el producte de les tècniques de difusió

massiva d'imatges. És per sobre de tot una *Weltanschauung* esdevinguda efectiva, materialment traduïda. És una visió del món que s'ha objectivat" (Debord, 1967:5)¹⁰⁰.

Els personatges de Bresson són testimonis impotents d'un irremeiable, l'espectacle (Arnaud, 1986:8-14)¹⁰¹. Aquest irremeiable ve donat per una acumulació de causes múltiples i parcials, una processó de desastres motivats per fets fortuïts que són aprofitats pel mal per circular lliurement i expansivament. El producte d'aquestes articulacions successives dóna lloc a una sèrie d'efectes devastadors dels quals mai es pot donar a conèixer la causa última, donat que aquesta causa de causes només és aprehensible com a suma de causes parcials, únicament identificables localment. Aquesta intricació d'esdeveniments interrelacionats, de petits incidents de conseqüències desproporcionades gràcies als quals el mal es propaga i expandeix, són producte de l'irremeiable: tot passa perquè havia de passar, per la confluència inevitable entre desig i destí, perquè hi ha un tot sempre a punt d'esborrar qualsevol impressió de què canviarà quelcom, i al mateix temps uns personatges disposats a confirmar-ho amb la seva constància i obstinació. A nivell argumental això es tradueix en un ús recurrent de la fragmentació i els trops, entre els quals destaca el *histerion proteron*, figura en què l'efecte precedeix la causa que a vegades ni tan sols és present, com també l'encadenació de successos per desmentir les paraules o intencions dels personatges, reservant un lloc específic a l'imprevist i la sorpresa, a l'incert (Arnaud, 1986:12, 68)¹⁰². A nivell formal aquesta idea d'inexorabilitat també és traduïda en l'únic punt de vista possible de la càmera, l'enquadrament impassible, el tall regular, l'encadenament dels plans, el muntatge rítmic, el tractament mecànic dels sons, la retòrica de la llum i el color, l'automatisme dels models (Arnaud, 1986:74-89)... Tanmateix tots aquests recursos formals són alhora aspectes de fons, no només construeixen un estil sinó també una cosmovisió i una base material per aquesta, un món dominat per l'irremeiable on qualsevol llei o norma de caràcter social o moral no fa sinó afegir més arbitrarietat a aquest irremeiable. Aquesta dimensió material del irremeiable és desafiada fins les darreres conseqüències per uns personatges que s'oposen fermament a l'ordre del món, a acceptar normes ja fixades i decisions ja tancades sense prendre en consideració el seu parer. En el films de Bresson els personatges lluiten en va contra l'irremeiable, aquesta lluita és per damunt de tot una lluita contra la indiferència, contra l'acceptació d'eleccions ja fetes, contra la base material sobre la qual es jutja o es fixen normes en el desordre absolut del irremeiable, i contra les relacions inamovibles que aquestes

sustenten¹⁰³. No obstant els fracassos reiterats d'aquests personatges en la seva lluita contra les forces superiors que pretenen dominar-los, i la incertesa que acompanya sempre aquest devenir inexorable, duen a pensar que en darrera instància el sentit últim d'aquest irremeiable és precisament produir humans disposats a acceptar resignadament tot allò que els passa i més en general la desposseïció de la seva vida, la inacció, la passivitat, la contemplació, la submissió, l'esclavitud, l'espectacle... I aquesta és tal vegada la funció del cine, i alhora la raó de ser del cinematògraf, entès no només com una manera d'entendre els films com a art enlloc de com a mercaderia, sinó com un rebuig categòric a les connotacions ideològiques del cine i a la cosmovisió que sustenta.

LA UNIFICACIÓ DE LA VIDA I L'ENTORN AL FILM

Introducció

La recerca d'allò que uneix totes les coses, el desconegut, només pot dur-se a terme en el món material, així que en certa manera allò que es busca són materialitzacions del desconegut, els resultats han de ser exposats en forma cinematogràfica. El punt de partida per a la recerca del desconegut és en sí mateix un desconegut, no es sap ben bé què és busca però sí que cal buscar sense condicionaments ni valors, igual que una ciència lliure d'ideologies i dogmes la recerca del desconegut ha de fer el seu propi camí caminant, validant o refutant cada hipòtesi per mitjà de l'experimentació. El destí final de la recerca és donar forma cinematogràfica al desconegut, un procés de formalització cinematogràfica que ha d'excloure forçosament tota separació entre subjecte i representació, car cal que cadascú faci la seva pròpia recerca i descobreixi per sí mateix el desconegut, éssent el film només la compilació d'alguns indicis de per on començar a buscar. La recerca del desconegut és un trajecte frustrant i comporta resultats insatisfactoris, els nombrosos obstacles per alliberar-se del dia a dia, del món donat per descomptat i del sentit comú, dificulten extremadament la confrontació amb el desconegut. La vida quotidiana, sotmesa al setge permanent d'un entorn que no ofereix treva ni escapatòria possible, uneix totes les coses només en tant que separades, i constitueix per tant una inversió d'allò que hauria de ser la unitat. Les materialitzacions d'allò que uneix totes les coses, el desconegut, no fan més que reproduir la falsa coherència que determina el seu propi aïllament i isolació.

La lluita per unificar la vida com a recerca del desconegut

Tant Debord com Bresson orienten els seus films a la materialització d'una essència capaç d'evocar la unitat de totes les coses, per a Bresson aquest ideal podria encaminar-se per la recerca de Déu i per a Debord en la creació de situacions, en tot cas ambdós autors apunten vers quelcom desconegut per a l'ésser humà, quelcom que no existeix enlloc, una utopia. El punt de partida d'aquesta recerca és la separació entre subjecte i representació, a partir d'aquí qualsevol apropament entre aquests dos pols suposa un pas vers la materialització del desconegut.

Guy Debord i els situacionistes entenen la creació de situacions com un camí en la lluita vers la unitat de totes les coses, un desconegut. La fórmula per a materialitzar la transformació revolucionària de la vida quotidiana i les relacions socials no pot ser coneguda d'avançat, donat que forçosament ha de néixer d'un procés de recerca del desconegut, un procés col·lectiu de creació de situacions. Tanmateix, està clar que per tal que l'individu sigui veritablement capaç de controlar lliurement i conscientment la seva pròpia activitat inherentment social és imprescindible restablir la unitat entre l'individu i el món, i això comporta transformar l'entorn i alhora l'individu. Tenint en compte aquesta qüestió, l'alliberament de la vida quotidiana i la creació conscient de situacions han d'apuntar en tot moment a la dominació col·lectiva de l'entorn, i la lluita per la unitat de la vida ha de ser a la vegada una lluita per la unitat del món, ans els conflictes entre individu i entorn requereixen una solució col·lectiva, no poden ser solucionats individualment. La lluita per una vida i activitat unificades han d'orientar-se conscientment a tota hora a modificar el curs de la història, alliberar-se de les condicions històriques, reapropiar-se de la història, salvar la distància respecte allò històricament possible... ja que "Fins que l'entorn sigui dominat col·lectivament, no hi haurà veritables individus – només espectres caçant els objectes que altres els presenten anàrquicament. En situacions aleatòries coneixem gent separada movent-se aleatòriament. Les seves emocions divergents es neutralitzen entre sí i reforcen el seu sòlid entorn d'avorriments. Mentre siguem incapaços de fer la nostra pròpia història, de crear lliurement situacions, la nostra lluita vers la unitat donarà lloc a altres separacions. La lluita per una activitat unificada condueix a la formació de noves especialitzacions" (Debord, 1961). A partir d'aquí la teoria crítica dels situacionistes "busca entendre, descriure, i precipitar un moviment que es desenvolupa davant els nostres propis ulls"

(Debord, 1975), un moviment on la transformació revolucionària de la vida quotidiana ha de passar ineludiblement per la transformació revolucionària de les relacions socials i viceversa, on la unificació de la vida només pot assolir-se pel rencontre amb la unitat de totes les coses. No es pot separar per tant la crítica total al mode de vida, dels atacs a l'ordre establert, l'afany de “posar en pràctica un qüestionament sistemàtic de tots els treballs i diversions d'una societat, una crítica total a la seva noció de felicitat” (Debord, 1959), de les temptatives de dissolució del sistema de producció capitalista per part de visions polítiques revolucionàries (Debord, 1975).

Bresson entén els seus films com una recerca del desconegut que uneix totes les coses. Això dut al terreny de la cinematografia implica posar els mitjans del cinematògraf al servei d'aquesta recerca del desconegut, entenent que “El cine és un mitjà de descobrir coses. S'ha de donar la impressió de que el film avança vers el desconegut (...). Ha d'haver-hi un avenç constant vers el desconegut (...). El cine és un mitjà d'investigació” (Zunzunegui, 2001:232)¹⁰⁴. En aquesta recerca del desconegut però és precis descobrir abans que trobar, donat que “el desconegut es descobreix però no es troba”, no es tracta per tant de voler accedir a quelcom que a priori ja es coneix sinó d'afrontar primer un misteri i només a partir d'aquest posar-se a buscar, cal per tant romandre a l'espera de que el desconegut sorgeixi gràcies a la mecànica del cinematògraf que tot ho enregistra, i només a partir de llavors emprendre la recerca (Bresson, 1966). Després de molts anys d'insistència, la crítica majoritàriament ha acabat per reduir tots els aspectes d'aquesta recerca del desconegut a termes d'espiritualitat, transcendència, o religiositat. Una de les obres que més ha marcat la visió sobre els films de Bresson és precisament *L'estil transcendental en el cine* de Paul Schrader, on s'estableixen fructíferes analogies entre els films de Bresson i determinades tendències estètiques i filosòfiques vinculades a l'art i la religió, com son la teologia jansenista, el retrat bizantí o l'estètica escolàstica (Schrader, 1972:114-132). Aquesta lectura oficial i l'encasellament que comporta es deu en bona part al fet que la religió és un tema recurrent tant als films de Bresson, sobretot els primers, com en les seves entrevistes, no obstant a propòsit d'això en determinada ocasió Bresson afirma “Quan la vida és allò què és –ordinària, senzilla- sense pronunciar la paraula “Déu”, més sento la presència de Déu en ella. No se com explicar això. No vull filmar quelcom en què Déu sigui massa transparent. Els meus primers films eren una mica ingenus, massa simples. És molt difícil fer un film, per això els faig amb gran simplicitat. Quan

més lluny vaig en el meu treball, quan més dificultats trobo en el mateix, més curós sóc tractant de fer quelcom sense massa ideologia. Perquè si això ha d'estar al començament, no hauria d'estar al final. Vull que les persones que vegin les meves pel·lícules sentin la presència de Déu en la vida ordinària, com *Une femme douce* davant la mort. Penso en els cinc minuts que precedeixen el seu suïcidi. Hi ha quelcom ideològic allà. La mort està allà i el misteri està allà, com a *Mouchette*, si mirem la forma en què es suïcida, pots sentir que hi ha quelcom, quelcom que, per descomptat, no vull mostrar o del qual no vull parlar. Però hi ha allà la presència de quelcom que jo anomeno Déu, però que no vull mostrar massa. Prefereixo fer que la gent ho senti” (Zunzunegui, 2001:232-233)¹⁰⁵.

La lluita per unificar l'entorn, materialització del desconegut

Tant Debord com Bresson entenen els seus films com aportacions a una recerca d'un desconegut capaç de suggerir la unitat de totes les coses, Bresson intenta dur a terme aquesta recerca a través del cinematògraf i Debord a través de la teoria revolucionària, en ambdós casos no es sap ben bé què es busca, malgrat es té clar que els films han de posar-se al servei d'una lluita per la unitat. Malgrat les nombroses connotacions metafísiques, aquesta lluita té un component materialista de base que la duu a desenvolupar-se en el pla físic, ambdós autors creuen que és en el món material allà on hom ha de descobrir la unitat de les coses, de manera que en cert sentit allò que es busca és una materialització de la unitat entre subjecte i representació.

Guy Debord i els situacionistes creuen que la teoria i pràctica han d'anar sempre unides en una recerca del desconegut en el terreny material tant a nivell individual com col·lectiu. Per tal que el subjecte entri en contacte amb allò que hi ha més enllà de la realitat del dia a dia cal posar en pràctica la creació conscient de situacions, de manera que cada individu en intentar crear directament les seves pròpies aventures enlloc de viure aventures creades per altres que li són presentades contribueixi a la transformació col·lectiva de l'entorn. La lluita per viure experiències pròpies en comptes de contemplar situacions creades o viscudes per altres s'entén llavors com una aportació a la construcció d'un nou ordre, una construcció en la qual la participació de tots i cadascun dels individus és indispensable. Ara bé, ningú serà capaç de viure les seves

pròpies aventures i crear lliurement situacions fins que l'entorn sigui col·lectivament dominat, les relacions socials transformades a fons, i es doni en definitiva la materialització d'aquest nou ordre desconegut, que implica necessàriament la ruptura amb l'espectacle. La Internacional Situacionista diu clarament des dels seus inicis que tots els seus actes només poden ser esbossos dels futurs actes situacionistes (Jappe, 1993:121)¹⁰⁶. Entretant no s'aboleixi l'economia de la mercaderia hom es troba en un període de transició presituacionista en el qual resulta impossible optar als nous mitjans d'acció superiors d'una vida i activitat unificades (Debord, 1959)¹⁰⁷. Les temptatives d'alliberament de la vida quotidiana i unificació de la vida són només assajos o experiments, ja que “Res és mai provat excepte pel moviment real que dissol les condicions existents –és a dir, les relacions de producció existents i les formes de falsa consciència que s’han desenvolupat en base a aquestes relacions” (Debord, 1978). La lluita per unificar la vida és en definitiva una lluita per materialitzar unes condicions d'existència diferents, en què el subjecte deixi de ser espectador, mercaderia que contempla altres mercaderies, diners, ideologies, intercanvis, imatges o espectacles, que desfilen per davant seu quotidianament sense arribar a mai a formar part de la pròpia vida, sense estar veritablement unides a aquesta. Prova d'això són les paraules amb les quals acaba el segon capítol del llibre *La societat de l'espectacle* (Debord, 1967:53), “La consciència del desig i el desig de la consciència són idènticament aquest projecte que, sota la seva forma negativa, vol l'abolició de les classes, és a dir la possessió directa dels treballadors sobre tots els moments de la seva activitat. El seu *contrari* és la societat de l'espectacle, on la mercaderia es contempla ella mateixa en un món què ella ha creat”¹⁰⁸.

Bresson duu a terme la seva recerca del desconegut a l'àmbit material, la seva intenció no és provocar una transformació col·lectiva de l'entorn però sí expressar la necessitat de materialització d'un canvi en el devenir de la humanitat. Quan a principis dels anys setanta Schrader publica el seu llibre sobre *L'Estil transcendental en el cine* afirma a partir d'un estudi de Marvin Zeman que amb els seus darrers films Bresson s'ha situat en una postura radical del cristianisme, sobretot pel tractament del suïcidi, del qual n'ofereix una visió positiva (Schrader, 1972:116)¹⁰⁹. Si bé és cert que Bresson acostuma a ser considerat un cineasta religiós, tal i com ell mateix ha afirmat sovint Déu no es fa present pel sol fet d'anomenar-lo, per això la seva manera de cercar el desconegut és a través de la seva pràctica quotidiana, el cinematògraf, sota la premissa

del *laborare est orare*. Segons Schrader aquesta recerca del desconegut de Bresson només pot dur-se a terme a través d'aquesta forma universal que és l'estil transcendental, tanmateix en l'estil transcendental els continguts són només pretextos per a la forma, que finalment és l'important, ja que les intencions de l'autor són reduir la influència de la seva personalitat i cultura per operar a través de les formes (Schrader, 1972:112). Al voltant d'aquesta qüestió Bresson afirmava: "(...) Tothom cerca missatges i continguts, mentre allò important són les formes d'un art i el misteri que aquestes amaguen. La crítica francesa diu admirar els meus films, però no m'agrada el mode en què ho fan. Tendeixen a les interpretacions transcendents i fins i tot religioses. Les interpretacions són sempre insuficients i sobretot inútils" (Bresson, 1979)¹¹⁰. En una aproximació crítica i en profunditat a la qüestió, basada en la descripció de les formes i la relació entre sí, Zunzunegui proposa relegar el qualificatiu d'experiència transcendental a l'àmbit estètic i desfer-se de la 'ganga religiosa' sovint atribuïda als films de Bresson, tot afirmant que si bé és cert que els seus films procuren fer visible l'invisible i abordar un misteri, "el debat sobre l'espiritualisme dels films de Bresson ha de ser replantejat sobre bases diferents a les habituals i Bresson abans que un cineasta de l'espiritual apareix, essencialment, com un artista profundament materialista que (...) exorcitza l'atzar que apareix davant la nostra experiència quotidiana com fundada en un desordre tant negatiu com estèril" (2001:83). En la seva monografia Zunzunegui trenca amb la línia resseguida per la gran majoria de treballs sobre Bresson, en oferir una visió materialista sobre Bresson, el seu posicionament no és únic, ja que coincideix força amb l'expressat per Walsh a *French Filmmaker Robert Bresson (1901-1999)*. Sovint es remarca el caràcter religiós dels films de Bresson: lliure albir, gràcia, unitat mística entre allò espiritual i allò material, comunió amb forces sobrenaturals... tanmateix aquests elements també poden ser represos des d'una òptica profundament materialista: llibertat, necessitat, interconnexió material entre totes les coses, intuïció en els treballs de l'home i la natura... si bé és cert que Bresson certament refusava la necessitat d'acció política per part dels oprimits, la revolució social com a objectiu, i la possibilitat de perfeccionar l'ésser humà i la societat, en favor d'una visió més marcada per la salvació i l'alliberament en el sentit tradicional cristià, també ho és que odiava la crueltat, l'oportunisme i el compromís amb el mal, un món dominat pel diner i l'ambició, i que era prou clarividient respecte la ruïna moral de la societat moderna i l'impacte que això tindria en el jovent, hi ha per tant en l'obra de Bresson una ferocitat que té poc a veure amb la docilitat cristiana, la fe és transposada amb la intransigència, cada ésser humà

posseeix un impuls irresistible vers la llibertat, un desig d'escapar de la presó en què cadascú de nosaltres es troba, d'acabar amb l'estat de les coses existent (Walsh, 2000).

La formulació cinematogràfica de la unificació

Tant Debord com Bresson entenen la comunicació cinematogràfica com una temptativa de donar forma a allò que no existeix enlloc, de materialitzar la unitat de totes les coses en la vida quotidiana com en l'entorn, en ambdós casos a més hi ha la ferma intenció de no fer un espectacle d'aquest procés de materialització del desconegut. La finalitat de la recerca del desconegut és acabar amb la separació entre subjecte i representació, això òbviament no es pot fer creant noves separacions entre un i altre pol.

Guy Debord i els situacionistes defensen que l'alliberament de la vida quotidiana ha de passar irremeiablement per la materialització d'un desconegut que exclogui per complet l'espectacle. L'espectacle és una relació entre elements que s'expandeix i intensifica de forma continua i inexorable penetrant en tot per progressivament destruir-ho, a la vista d'això els situacionistes ràpidament afirmen “No volem treballar en l'espectacle de la fi del món, sinó en la fi del món de l'espectacle” (IS, 1953-1972:#3). La colonització espectacular en tant que perversió dels vincles entre totes les coses que constantment es reproduïx, fora de la qual no hi ha res, és una tendència degenerativa que es realimenta cada cop que algú contribueix a crear nous vincles espectaculars, un procés omnipresent i alhora difícil de demostrar, tal i com s'indica als moments finals del segon film de Debord “Per a descriure veritablement aquesta era seria sens dubte necessari mostrar moltes altres coses. Però quin seria l'objectiu? (↵). L'objectiu és entendre allò que ha estat fet i tot el que resta per fer, per tal de no afegir més ruïnes al vell món dels espectacles i records” (Debord, 1959). Una declaració d'intencions similar, motivada per la voluntat de no establir amb els films noves relacions entre elements dins l'espectacle, i alhora per la dificultat de fer entendre què és allò que s'intenta superar, la podem trobar al final del tercer film de Debord: “Aquest és un film que s'interromp a sí mateix i no arriba a un final. (↵). Totes les conclusions resten per ser dibuixades; tot ha de ser recalculat. (↵). El problema continua

sent plantejat en termes contínuament més complicats. Hem de recórrer a altres mesures. (↵). Igual que no hi havia raó profunda per tal de començar aquest informe missatge, tampoc no n'hi ha per concloure'l. (↵). Amb prou feines he començat a fer-vos entendre que jo no intento jugar al joc” (Debord, 1961). També el quart film de Debord parla d'aquest afany de restar fora de l'espectacle, aquesta 'campana' que tot ho engloba: “Prefereixo romandre en l'obscuritat amb aquestes masses, que consentir arengar-los sota els focus artificials manipulats pels seus hipnotitzadors” (Debord, 1975). L'espectacle en tant que moviment propens a parasitar totes les relacions o vincles entre coses i persones tendeix a absorbir-ho tot per convertir-ho en espectacle, com si es tractés d'una termita, plaga, paràsit o gangrena, corromp la vida provocant-ne la inversió. Tenint en compte que l'espectacle és allò que dóna forma a tot el que existeix, i que res no existeix sinó és sota una forma espectacular, el procés de posar fi de l'espectacle hauria de quedar fora d'aquest espectacle que tot ho engoleix, i suposar així la materialització d'un desconegut que en cap cas pot reproduir allò que existeix arreu. En aquesta línia els films de Debord són un intent d'establir comunicacions cinematogràfiques diferents de tot, no unidireccionals, on no tingui cabuda l'espectacle, i on es materialitzi la unitat entre totes les parts posades en relació pel film.

Bresson té clar que la seva recerca del desconegut en cap cas pot dur-se a terme utilitzant els mitjans d'un espectacle, tal i com pretén el cine. Per a Bresson la recerca del desconegut no pot dur-se a terme des del moment en què intervenen els mitjans d'un espectacle en viu com és el teatre, això condueix unívocament al cine, no més que teatre filmat. Bresson veu el cinematògraf com un miracle, però rebutja els films que en valen-se d'actors i voler utilitzar els mitjans del teatre renunciïn a tot miracle, a tot avenç vers el desconegut (Bresson, 1966). El cine busca expressar-se a través de “GESTOS I PARAULES. (↵). Els gestos i les paraules no poden constituir la substància d'una pel·lícula de la mateixa manera que constitueixen la substància d'una obra de teatre. Però la substància d'una pel·lícula pot ser aquella cosa o aquelles coses que *provoquen* els gestos i les paraules i que es donen d'una manera obscura en els teus models. La teva càmera les *veu* i les enregistra. Així s'escapa de la reproducció fotogràfica d'actors actuant, i el cinematògraf, escriptura nova, esdevé al mateix temps mètode de descobriment”. (nota a peu de pàgina: “Això es dóna perquè una mecànica fa sorgir el desconegut, i no perquè haguem trobat allò desconegut d'avantmà”). Segons Schrader la

recerca del desconegut ha d'implicar un procés espiritual en moviment capaç de situar l'espectador en un trajecte de l'abundant al precari, quelcom que en cap cas pot acomplir el film religiós espectacular o inspirador, com tampoc pel film de l'estasi prolongat (Schrader, 1972:191-198). Cal recordar que per a Bresson el sobrenatural no és més que el real precís (Bresson, 1965). El cinematògraf recorre als models i l'automatisme com a únics camins per a descobrir la substància, nucli, ànima o esperit de les persones, a priori inaccessible i inefable, només aproximable mitjançant una expressió involuntària o no controlada per l'ego que exclogui qualsevol idea d'espectacle (Reader, 2000:128-129)¹¹¹, l'objectiu és provocar l'espectador perquè endevini, perquè senti aquesta presència d'algú o alguna cosa, unes corrents extraordinàries que fan que hi hagi una mà que ho dirigeix tot, que tal i com indica el segon títol del seu quart film *Le vent souffle où il veut*, el vent bufa on vol (Zunzunegui, 2001:236)¹¹². El cinematògraf utilitza uns mitjans sobrenaturals per formular les seves profecies, prediccions, auguris, clarividències, lucideses.... En aquest sentit Bresson afronta el seu treball com un acte de divinació, una recerca dels designis de Déu, de coneixements sobre el desconegut o el futur, que només pot valer-se de les evidències fragmentàries que hom troba en la vida quotidiana, d'aquí la darrera frase de les seves *Notes sobre el cinematògraf* parli de "DIVINACIÓ, com no associar aquesta paraula a les dues màquines sublimes de les quals em serveixo per treballar? Càmera i magnetòfon, porteu-me lluny de la intel·ligència que tot ho complica" (Bresson, 1975:104).

El subjecte de la lluita per la unitat

Tant Debord com Bresson emprenen la seva filmografia com un camí vers el desconegut al final del qual hi ha l'esperança de retrobar la unitat de totes les coses, aquesta esperança que implica un projecte d'alliberament per a l'ésser humà tendeix però a complicar-se per donar pas gradualment a un món sense treva ni escapatòria on la vida es troba sotmesa a un setge permanent, on el subjecte no pot escapar mai del tot de les representacions que l'envolten i emanen del seu sí, on una i altra vegada es constata la impossibilitat de vèncer la distància entre subjecte i representació.

Debord duu a terme el seu camí vers la materialització de la unitat a través de la seva implicació directa en diferents moviments o projectes revolucionaris.

Cronològicament la millor ocasió per a la materialització d'aquest projecte que pretén assolir un ordre social desconegut que ha d'implicar la dissolució de les condicions existents de separació i la creació conscient de situacions arriba sens dubte amb la temptativa revolucionària de maig de 1968. Arran del Maig Francès i la reacció posterior, la Internacional Situacionista publica un número especial de la seva revista on analitza a fons els esdeveniments, dels quals afirma haver predit correctament el contingut de la crisi però no la data (IS, 1953-1972:#12), i progressivament emprèn la marxa cap a la seva autodissolució, que es produirà l'any 1972. A partir de llavors el Maig Francès esdevé un dels motius més recurrents dels escrits i els films de Debord, com en el seu darrer film per exemple, on una llarga seqüència cinematogràfica de "*La càrrega de la brigada lleugera* vol 'representar', de manera molt tosca i elogiosa, un decenni de l'acció de la I.S." (Debord, 1989). Al final d'aquest film de 1978, Debord es pregunta si vista la manca de succès en les seues intents d'enderrocar la societat hauria d'emprendre la via mística i 'retirar-se a les muntanyes', per afirmar tot seguit que veu molt clarament que per a ell no hi ha repòs possible, com tampoc èxit ni fracàs per a Guy Debord i les seves desmesurades pretensions, a continuació parafrasejant Marx diu no desesperar del seu temps perquè la pròpia situació desesperada d'aquest l'omple d'esperança, finalment ve a dir que en el seu sacrifici heroic l'hora de posar seny no arribarà mai, de manera que la seva intenció és no rendir-se i lluitar fins l'últim al·lè empenent nous assalts i aventures contra l'ordre del món¹¹³. L'any 1988, deu anys després de presentar el seu darrer film, Debord rememora de nou els esdeveniments en els seus *Comentaris sobre la societat de l'espectacle*: "(...) Les revoltes de 1968, que en diversos països es prolongaren al llarg dels anys següents, enlloc van enderrocar l'organització existent de la societat, de la qual l'espectacle brota com espontàneament; de manera que aquest ha continuat reforçant-se a dojo, és a dir, expandint-se pels extrems cap a tots costats, al mateix temps que augmentava de densitat en el centre. Fins i tot ha après alguns nous procediments defensius, cosa que els sol succeir als poders atacats (...) " (Debord, 1988:2). Malgrat Debord comença aquest llibre amb una cita de *L'art de la guerra* de Sun Tse on es fa una crida a no desesperar per molt crítiques que siguin la situació i les circumstàncies, el cert és que el maig del 68 és sovint considerat com una amarga derrota que duu a la dissolució al moviment situacionista, després de la qual suposadament Debord tendiria a l'aïllament al temps que els seus films i escrits esdevindrien cada cop més pessimistes, el seu alcoholisme crònic li comportaria greus problemes de salut, i finalment es suïcidaria disparant-se un tret el 30 de novembre de

1994¹¹⁴. D'acord amb aquesta possible lectura, amb els anys el 'Maig del 68' suposaria la constatació definitiva de la impossibilitat de dur a terme aquest projecte d'emprendre una transformació radical de l'ordre social, la frustració d'expectatives respecte el moviment d'alliberament dels situacionistes, la pèrdua d'esperances d'acabar amb l'espectacle, i en definitiva la desil·lusió respecte la materialització de la unitat.

Bresson expressa la fe del subjecte en la materialització de la unitat a través d'un projecte d'escapatòria o alliberament concret. En la primera meitat de la seva filmografia Bresson vincula aquest projecte concret per vèncer la separació entre matèria i esperit a l'espiritualitat del subjecte. Respecte els personatges o models de l'estil espiritual, val a destacar en primer lloc l'eliminació dels actors i l'expressivitat de l'actuació, tant pel fet de no fer servir professionals com pel fet de forçar els models a limitar-se a informar i exposar enlloc de pretendre ser o identificar-se, d'això es desprèn que respecte als models no interessa què fan sinó què són, per la qual cosa se'ls demana dir el text amb la menor expressivitat possible, alhora que se'n presenta un rostre inexpressiu enfront l'expressivitat d'altre parts com les mans o els peus (Sontag, 1964)¹¹⁵. L'espiritualitat dels personatges és encarnada per models de bellesa apagada, difusa, neutral, inexpressiva, en una renúncia a allò bell que busca mitjançant la senzillesa que cada rostre comú esdevingui bell, que cada personatge opac es torni transparent, aquests éssers arrossegueu una mena de drama interior clarament diferenciat de la psicologia, expressable únicament per motivacions ocultes imperceptibles en la superficialitat, d'aquí la seva opacitat, espiritualitat, misteri, neutralitat, transparència... amb un comportament quasi sempre imprevisible, mai demostrin les intencions repetidament o exteriorment, per deixar així un buit perquè entri la gràcia, allò que permet el veritable retrobament amb els éssers. Els personatges de l'estil espiritual es troben sempre en lluita contra sí mateixos per un projecte, treball, tasca, missió... aquest projecte desdibuixa la seva personalitat, el seu jo, els límits on cadascú viu tancat, per forçar una dialèctica entre projecte i gravetat que gràcies a una determinació insospitada esdevé en un conflicte que fa volar el relat i els propis protagonistes. Al voltant dels models el tema comú és el significat del confinament i la llibertat vestit d'un imaginari de vocació religiosa i alhora criminal que condueix a una 'cel·la' on es pretén donar forma a l'empresonament i les seves conseqüències, el conflicte interior i la lluita contra un mateix, fent sorgir films exemplars que constitueixen tota una declaració sobre el cine i sobre la vida en el mode més seriós del

ser humà. El significat de la reclusió i la llibertat d'aquests personatges pot ser entès en l'anomenat 'cicle de presó' mitjançant la metàfora del cos com una cel·la on es transpira la enorme i constant pressió del món exterior sobre el cos viu, una pressió de la qual els personatges atrapats acaben per alliberar-se: el condemnat a mort es fuga literalment de la presó amb el seu company Jost, Michel s'allibera d'una vida abocada al crim gràcies a l'amor de Jeanne, i Jeanne es veu alliberada en ser cremada a la foguera, després d'adonar-se que de cap manera sortiria exculpada del seu procés¹¹⁶. Amb els films del cicle de presó el projecte d'alliberament i l'espiritualitat dels personatges tendeixen a esvaïr-se gradualment, la culminació d'aquest canvi la trobem amb *Au hasard Balthazar* (Bresson, 1966), on desesperació i salvació oscil·len i coexisteixen, si bé l'ase passa d'amo en amo sotmès amb major o menor crueltat per tota la seva vida, la seva mort en certa manera compensa el sadisme i la bogeria dels homes (Reader, 2000:87). A partir de llavors, amb l'única excepció del final irònic però 'optimista' de *Quatre nuits d'un rêveur* (Bresson, 1972), els personatges assetjats pel seu entorn, desprovistos de qualsevol projecte, atrapats i acorralats sense possibilitat d'escapatòria, es veuran abocats a sortides desesperades que passen per matar-se a sí mateixos com en el cas de *Mouchette* (1967), *Une femme douce* (1969) i *Le diable probablement* (1977), o bé per matar tots aquells qui els envolten com en el cas de *Lancelot du Lac* (1974) o *L'Argent* (1983).

La representació com a materialització de la inversió del desconegut

Debord i Bresson emprenen la seva filmografia com un camí vers la unitat de totes les coses, un desconegut, a propòsit d'aquesta recerca en ambdós casos podem situar cronològicament un punt d'inflexió a finals dels anys seixanta, a partir de llavors la desesperació creix exponencialment i la materialització d'aquest desconegut esdevé progressivament tot el contrari d'allò que suposadament havia de conferir unitat a totes les coses. La inversió en la materialització de la unitat ve donada principalment per la impossibilitat de resisitir davant les representacions en l'entorn.

Debord tendeix al llarg de la seva filmografia a perdre tota esperança respecte les possibilitats de materialització de la unitat. Aquesta desesperació creixent envers el projecte de transformació de la vida quotidiana i les relacions socials en favor d'una

activitat plenament conscient queda ja queda palesa en els moments inicials de *Critique de la séparation* (1961), un film que comença amb algunes idees que cerquen problematitzar la pròpia comunicació cinematogràfica proposada en el moment de la projecció: “No sabem què dir. Seqüències de paraules són repetides; els gestos són reconeguts. Fora nostre. Per descomptat alguns mètodes són dominats, alguns resultats verificats. Sovint és divertit. Però tantes coses que volíem no han estat aconseguides, o només parcialment i no com varem imaginar. Quina comunicació hem desitjat, o experimentat, o només simulat? Quin projecte de debò s’ha perdut?”. Per trobar una fórmula que expressi més netament el desengany respecte les possibilitats d’alterar la vida quotidiana i l’ordre social existents, i la omnipotència de l’espectacle per tornar a separar allò que costa tants esforços d’unir, hom pot acudir al darrer film de Debord, una reflexió cinematogràfica que inclou una referència al seu propi títol: “Però res expressava aquest present sense descans i sense èxit millor que aquella antiga frase que retorna íntegrament sobre sí mateixa, essent construïda lletra per lletra com un laberint inescapable, unint així perfectament la forma i contingut de la perdició: In girum imus nocte et consumimur igni. Donem voltes en la nit, consumits pel foc” (Debord, 1978). Amb aquest original palíndrom Debord expressa sentir-se atrapat, acorralat, assetjat, sense escapatòria possible, davant un espectacle que no para de propagar-se i reforçar-se arreu, absorbint tots els aspectes de la vida en un pseudomón abstracte on la unitat de la vida i la unitat del món ja no poden sinó ser contemplades des de la separació. Els intents revolucionaris de retrobar la unitat de totes les coses són recuperats i revertits una i altra vegada, “L’espectacle es presenta a sí mateix com una realitat vasta i inaccessible que no pot ser mai qüestionada. El seu únic missatge és ‘Allò que apareix és bo; allò bo apareix’. L’acceptació passiva que requereix és ja efectivament imposada pel seu monopoli de les aparences, la seva manera d’aparèixer sense permetre cap rèplica” (Debord, 1973). Allò separat és unit dins l’espectacle, en la mesura que “L’origen de l’espectacle és la pèrdua de la unitat del món, i l’expansió gegantesca de l’espectacle modern expressa la totalitat d’aquesta pèrdua: l’abstracció de tot treball particular i l’abstracció general del conjunt de la producció es tradueixen perfectament en l’espectacle, on el *mode de ser* concret és justament l’abstracció. En l’espectacle, una part del món *es representa* davant el món, i li és superior. L’espectacle no és més que el llenguatge comú d’aquesta separació. Allò que lliga els espectadors no és més que un vincle irreversible amb el centre mateix que manté el seu aïllament. L’espectacle reuneix el separat, però ho reuneix *en tant que separat*” (Debord, 1967:29)¹¹⁷. En la

seva forma d'unir el separat, "L'espectacle es presenta a sí mateix simultàniament com la societat mateixa, com una part de la societat, i com un *mitjà d'unificació*. Com a part de la societat, és el punt focal de tota visió i tota consciència. Però degut al propi fet que aquest sector és *separat*, és en realitat el domini de deliris i falsa consciència: la unificació que assoleix no és més que un llenguatge oficial de la separació universal" (Debord, 1973). És així com hom pot dir que amb l'espectacle "La separació és en sí mateixa una part integral de la unitat d'aquest món, una pràctica social global dividida en realitat i imatge. La pràctica social confrontada per un espectacle autònom és al mateix temps la totalitat real que conté l'espectacle. Però la divisió dins aquesta totalitat la mutila fins al punt que l'espectacle sembla ser la seva finalitat" (Debord, 1973). La lluita per la unitat duta a terme per Debord al llarg de tota la seva filmografia condueix a concloure que en el pla material si hi ha un desconegut capaç d'evocar la unitat de totes les coses aquest no pot ser sinó l'espectacle, llenguatge oficial de la separació universal que recrea una falsa coherència a partir de posar en relació coses separades en tant que separades.

Bresson tendeix al llarg de la seva filmografia a incrementar en els seus personatges la desesperació enfront la materialització de la unitat. Des de *Journal d'un curé de campagne* (Bresson, 1951) fins *Le Procès de Jeanne d'Arc* (Bresson, 1962) Déu és present, explícitament present com un Déu redemptor, amb *Au hasard Balthazar* (Bresson, 1966) es dona la impressió de situar els personatges en un món sense Déu, un món tancat a Déu, un món on Déu és absent, i on per primera vegada algun dels personatges rebutja Déu (Bresson, 1966)¹¹⁸. El desenllaç d'aquest film, que per primer cop presenta múltiples línies argumentals que entrellacen personatges molt diferents, es dona amb un tràgic desencadenament d'esdeveniments testimoniats amb impotència per la mare de Marie, qui explica a Jacques quan aquest ve a buscar la seva filla "Marie ha marxat (...) ja no tornarà mai més", qui veu morir el seu marit tot just després de resar "Déu meu no me'l prenguis a ell també (...)", i qui diu de Balthazar "I a més és un sant" abans que Gérard se l'endugui a morir a la frontera¹¹⁹. Però l'expressió més clara d'aquesta transició cap a un nou món de desesperació sense treva ni escapatòria la trobem tal vegada a partir de la del film següent, *Mouchette* (Bresson, 1967) arrenca amb una cacera de perdius amb llaç que "Mostra la mena de món on ella viu. Si vols, ella és atrapada, tal i com les perdius són atrapades, en una trampa" (Samuels, 1970)¹²⁰, aquesta seqüència té el seu ressò amplificat al final del film, quan just abans del seu

suïcidi la protagonista assisteix a una cacera salvatge de conills amb fusell. Els dos films següents, *Une femme douce* (Bresson, 1969) i *Quatre nuits d'un rêveur* (Bresson, 1972), són aproximacions a les relacions amoroses que parteixen tant una com l'altra d'una visió desenganyada i desconfortant de la vida de parella, tot i que la primera acaba amb el suïcidi de la noia i la segona amb el noi abandonat, en ambdós llargmetratges es constata la impossibilitat de traçar relacions amoroses que uneixin les persones. A *Lancelot du Lac* (Bresson, 1974) la recerca d'una relíquia divina a la qual s'atribueixen poders sobrenaturals es converteix en una recerca de Déu que paradoxalment passa per acarnissar-se, matar, pillar, incendiar, i finalment llançar-se embogidament contra els companys com si fossin desconeguts, no en va un dels cavallers afirma que el bosc que envolta per complet els cavallers al llarg del film fins a empassar-se'ls és el diable, i és que precisament és en aquest bosc on acaba el film, amb els cadàvers de tots els cavallers amuntegats dins les seves armadures¹²¹. El penúltim film, emmarcat per la desil·lusió provocada per la davallada de les visions utòpiques del Maig del 68, es correspon més que cap altre al seu temps, en descriure la desil·lusió i manca d'esperança d'un jove que per molt que s'esforça no pot optar a una vida diferent: al llarg de tot el film veiem el jove desafiar de forma nihilista tot discurs per salvar la humanitat, paral·lelament les seves relacions d'amistat, amoroses i familiars es difuminen per complet, finalment assistim al seu suïcidi, dut a terme amb la complicitat d'un company, i ja anticipat al principi de la pel·lícula, un film que deu el seu títol a una conversa d'autobús: "Qui és doncs qui es diverteix burlant-se de la humanitat?", "Qui ens dirigeix sense que ens n'adonem?", "El diable probablement"¹²², tot seguit el conductor de bus gira el cap i es produeix un xoc. *L'Argent* (Bresson, 1983), protagonista del darrer film, duu un treballador pare de família anomenat Yvon Targe a convertir-se en un assassí múltiple, això ha conduït algun crític a afirmar que l'assassí no és Yvon sinó el diner (Reader, 2000:143)¹²³, que en un moment del film és qualificat de diable... "O diner, Déu visible, què no ens faràs fer"¹²⁴. Aquesta tendència de Bresson de remarcar cada cop més l'absència de Déu i la presència del Diable en el món duu Zunzunegui a afirmar "(...) Diguem que allò que *L'Argent* afegeix a la seva obra és un pas més –decisiu– en aquesta inversió que sembla conduir-lo des del 'Tot és gràcia' fins aquest apòleg del mal absolut i la seva encarnació, precisament, en un objecte que és, al mateix temps material i immaterial, equivalent universal per excel·lència, instrument privilegiat d'intercanvi, com és el cas del diner. En aquest sentit, és pertinent sostenir, amb la crítica tradicional, el caràcter espiritual del cine de Bresson, la seva

vocació per revelar l'invisible. A condició d'entendre que Déu no té altra cara que la del diable i que aquest quan decideix materialitzar-se adoptarà la forma visible més abstracta possible curiosament compatible amb la seva extrema materialitat, la del diner" (Zunzunegui, 2001:215-216)¹²⁵. La recerca del desconegut duta a terme per Bresson al llarg de tota la seva filmografia condueix a concloure que en el pla material si hi ha un ens desconegut capaç d'evocar la unitat de totes les coses aquest no pot ser Déu sinó més aviat el seu contrari, el Diable, materialitzat en *L'Argent*, Déu visible.

IMATGES I SONS QUE APUNTEN VERS LA UNIFICACIÓ

Introducció

Qualsevol activitat cinematogràfica orientada a la recerca d'allò que uneix totes les coses, més enllà de reproduir les materialitzacions d'una unitat que conjuga allò separat a partir del propi aïllament i isolació dels elements, s'ha de traduir en una lluita per la unitat en l'obra fílmica. El film en tant que experiència destinada a establir comunicacions i vincles ha de situar-se en un trajecte que vagi de l'abundància del cine a la precarietat de la vida quotidiana, de la dispersió a la unitat, tant pel que fa a idees com a formes. A nivell estilístic aquesta unitat ha de constituir-se en un escriptura que situï tots els elements en un mateix pla, generant relacions no separades entre els elements del film, amb imatges i sons disposats tots en un mateix pla, donant peu a una enunciació lacònica i lineal, sense èmfasis ni accents. La prevalença del so sobre la imatge és un altre aspecte important a l'hora de conferir unitat al film, tant pel que fa a la trajectòria vers la precarietat, com a la linealitat de l'enunciació, i a la no separació entre subjecte i representació, més propensa en allò visual que en allò sonor. La unitat del film passa a més per la unitat en la relació comunicativa entre la pel·lícula i la vida en el moment de la projecció, això comporta no establir separacions entre emissors i receptors, és a dir evitar qualsevol representació independent del subjecte receptor on no es doni cabuda al diàleg i activitat d'aquest. Finalment aquesta unitat com a tema de fons del film, en la vida i el món a tractar, només pot donar-se amb unificació de forma i contingut, de vida i obra, de subjecte i representació, prenent en consideració totes i cadascuna de les parts implicades en la comunicació cinematogràfica.

De l'abundant al precari

Tant Debord com Bresson conceben els seus treballs cinematogràfics com un trajecte de l'abundant al precari, una reducció progressiva de la percepció sensitiva com a única via per a despertar la consciència de forma pura. En aquest sentit l'estil transcendental i l'estil radical disten per igual del film religiós i del film revolucionari pel seu caràcter espectacular, propagandístic, ideològic.

En el seu estudi sobre *L'estil transcendental en el cine* Paul Schrader (1972) pren com a hipòtesi central que “la reducció màxima de la percepció sensitiva és l'única que permet que la consciència desperti de forma pura” (Breixo, 1999:11-20). Per a Schrader l'estil transcendental en el cine és la forma fílmica general i universal de ‘representació’ capaç d'expressar quelcom situat més enllà de qualsevol experiència sensible, un cop assolit el ‘èstasi transcendental’ la cultura i personalitat dels creadors es veuen transcendides i l'obra es revela com un simple mitjà per arribar a una veritat espiritual superior que paradoxalment ha dut a l'autodestrucció de la pròpia creació per deixar pas a l'art total, una representació del inefable, del invisible, del desconegut (Schrader, 1972:80)¹²⁶. Deixant de banda el fructífer anàlisi sobre com operen formalment els tres grans passos de l'estil transcendental en els films de Bresson (presentació del quotidià, disparitat i èstasi), i passant per alt les interessants analogies aplicables als films de Bresson partint de les in comptables relacions possibles entre art i religió (retrat Bizantí, teologia jansenista i estètica escolàstica), en atansar-se directament a les conclusions del llibre, hom troba que l'expressió de l'espiritual en el cine requereix principalment austeritat i ascetisme, per sobre d'exuberància i expressionisme. Per sostenir aquesta conclusió Schrader apel·la a la diferenciació entre mitjans temporals de l'abundant i mitjans temporals del precari que estableix Jacques Maritain a la seva obra de l'any 1930 *Religió i cultura* (Schrader, 1972:180)¹²⁷, essent els primers orientats a l'èxit tangible i al manteniment del cos tot apel·lant a allò sensual, emocional, humà, individual, a l'empatia i la identificació, i els segons orientats a l'elevació de l'esperit i a cercar l'essència de l'espiritualitat a través de la seva pròpia reducció tot apel·lant a allò fred, formal, hieràtic, abstracte, estilitzat, bidimensional i rígid, estimulant respecte i agraïment. Schrader assenyala com a l'estil transcendental en el cine els mitjans del abundant han de sustentar els mitjans del precari, ja que són els darrers els que cal prioritzar i incorporar gradualment, tenint en compte que la vida en

les societats actuals es caracteritza per l'abundància, i que el propi mitjà cinematogràfic és a priori un mitjà on acostuma a prevaldre l'abundància. A banda de recollir algunes valuoses reflexions sobre la història de les arts entre les quals algunes relatives a 'l'obsessió pel realisme' en el medi cinematogràfic fetes per André Bazin en el cèlebre article *Ontologia de la imatge fotogràfica* (1945), Schrader (1972:107-127) destaca com en el cine l'abundància de mitjans ha conduït habitualment a ressaltar allò humà, sensual, profà, imitatiu i figuratiu, i que en basar-se sobre l'experiència el cine genera una empatia immediata, però que per contra el film espiritual hauria d'allunyar-se progressivament de les seves possibilitats per convidar així a descobrir el precari i més en general a invertir el procés que a patit l'art des dels seus orígens per esdevenir progressivament i en contra de la seva pròpia gènesi un art del sagrat o transcendental. Això evidentment té molt a veure amb el cinematògraf de Bresson i la seva cèlebre 'economia de mitjans', per constatar-ho només ens cal atansar-se al segon aforisme del seu llibre *Notes sobre el cinematògraf*: "La facultat de fer bon ús dels meus mitjans disminueix quan el seu nombre augmenta" (Bresson, 1975:15)¹²⁸. Per a Schrader l'estil transcendental funciona en el temps a base de ritmes que mantenen l'interès del receptor mentre progressivament s'abandonen els mitjans de l'abundant i s'adapten els mitjans del precari, tot passant del món del fets al món espiritual. Els mitjans de l'abundant són inherents al cine, en no poder prescindir-ne les pel·lícules d'estil transcendental disposen de la il·lusió per progressivament negar-la, utilitzant la capacitat de generar empatia i identificació com a potencial en espera, bloquejant tot impuls a participar de l'acció i els llocs presentats en pantalla. Els mitjans de l'abundant són necessaris per mantenir l'atenció i canviar gradualment als mitjans del precari, cal situar el receptor en el trajecte de l'abundant al precari per generar un procés espiritual en moviment. Si el film roman en els mitjans del sobreabundant es constituirà en film espectacular i inspirador de caire propagandista, que no servirà per confrontar l'humà amb l'espiritual i l'abundant amb el precari, en voler acostar allò espiritual a la vida dels espectadors però no apropar aquests a l'espiritual. Si el film utilitza des d'un principi els mitjans del sobreprecari es constituirà en film d'estasi però fracassarà en mantenir vius l'interès i l'atenció del receptor, serà massa precari massa ràpid, donarà peu a un estasi prolongat que obvia el punt de partida necessari per a completar el trajecte.

Per a Guy Debord l'espectacle s'encarrega de posar a disposició de l'individu una extensa gama d'alternatives i decisions possibles: consum, vot, idees, formes de

vida, identitats, cultures, art, oci, experiències, cosmovisions... Tota aquest ampli ventall d'eleccions possibles però és sempre mostrat en tat que separat, com a abundància de mercaderies o imatges creades per l'individu però sense l'individu, com a abundància d'espectacle i representacions que trenquen la unitat de la vida per reproduir relacions socials que recreen una falsa unitat mitjançant imatges. L'abundància d'espectacles contradiu diametralment la crítica als processos d'acumulació i concentració de poder de la societat de l'espectacle, de manera que el film ha de traçar un camí de l'abundància d'estímuls i experiències espectaculars propis de la societat de la massificació i el consum, a la precarietat d'una vida i un món que no ofereixen alternatives reals. En cap cas hom pot dir que els treballs cinematogràfics de Debord recorrin als mitjans dels sobreabundant, l'austeritat de la banda sonora i la manca d'imatges pròpies són bona prova d'això, tanmateix sí es podria definir *Hurlément en faveur de Sade* com una obra que utilitza amb els mitjans del sobreprecari¹²⁹. Seguint la línia del cine lletrista, aquesta primera obra cinematogràfica de Debord presenta una alternança de pantalles completament blanques i completament negres acompanyades de sons onomatopeics i excepcionalment algun comentari, l'objectiu és constatar la mort de l'art i tota expressió de subjectivitat, la impossibilitat de comunicar, no obstant el resultat condueix a un estasi prolongat que no té sentit sense una sèrie de consideracions prèvies¹³⁰. A partir de la seva segona pel·lícula Debord adopta una forma més avançada que el duu a abandonar els mitjans del sobreprecari per resseguir el trajecte que va dels mitjans de l'abundant a mitjans del precari. En els films següents els mitjans de l'abundant de fet serveixen per sustentar els mitjans del precari, d'aquesta manera es dóna lloc a una forma que opera de la mateixa manera que els films d'estil transcendental, les imatges aporten els mitjans de l'abundant, la banda sonora els mitjans del precari. Les imatges provinents del món de la publicitat, el cine, els noticiaris o el carrer, expropiades en base a una idea de l'art basada en el plagi i el détournement, són en sí els mitjans de l'abundant, una prova fidedigna de l'abundància de representacions en la societat. Aquestes imatges 'détournades' que mantenen l'espectador distret i entretingut només serveixen per sustentar els mitjans del precari, conformats per comentaris escrits que puntualment interrompen la projecció, i sobretot per una banda sonora bàsicament composta per aforismes nous dits de forma lacònica i concisa pel propi Debord, sense cap mena d'èmfasi ni inflexió. D'aquesta manera si puntualment la imatge s'aproxima al sobreabundant o al sobreprecari, el to lineal i irònic del comentari, concebut a partir del principi de discordança o contrapunt entre

imatge i so propi del cine lletrista, assumeix la tasca d'igualar, de situar les seqüències totes a un mateix nivell. La reducció màxima de la percepció sensitiva com a única via per a despertar la consciència de forma pura i el conseqüent procés d'autodestrucció de l'art són de fet idees cabdals per entendre moviments artístics com el lletrisme i el situacionisme. El lletrisme parteix de la reducció de la poesia a la seva mínima unitat, la lletra, un procés que aplica posteriorment a la resta d'arts, en el cas del cinema els films lletristes acaben per prescindir de la pel·lícula, tot instant els membres de la sala a fer la seva pròpia pel·lícula en el moment de la projecció. Pels situacionistes, més interessats en el procés de despertar de la consciència en un sentit crític i radical, no n'hi ha prou amb la crítica demolidora a l'art i la cultura, cal anar més enllà invertint el sentit de tota creació que els arribi a les mans per tal de convertir-la en una arma de crítica a tota la societat en el seu conjunt, això ho fan tergiversant els diàlegs i missatges d'eslògans publicitaris, còmics, pel·lícules, etc. Allà on les creacions dels lletristes es situen en els mitjans del sobreprecari, les creacions dels situacionistes cerquen utilitzar els mitjans de l'abundant per sustentar el mitjans del precari, el fet que les darreres no siguin veritables creacions sinó obres plagiades i invertides mitjançant el 'détournement', no és sinó una conseqüència més de l'abundància de la que parteixen i la precarietat vers la que apunten. Sigui com sigui, hom pot dir que tant els lletristes com els situacionistes busquen amb els seus films fer al·lusió a quelcom més enllà del propi film com de qualsevol experiència sensible o concepte cognoscible, un despertar de la consciència de forma pura.

Igualació

Tant Debord com Bresson confereixen als seus films una enunciació igualada, lacònica, lineal, aplanada, concisa, planxada, per tal de situar tots els elements del film a un mateix nivell, sense èmfasis ni accents, sense cap element que ressalti per sobre de la resta.

En els seus films Bresson intenta aplanar o planxar tots els elements per tal que uns no destaquin sobre els altres, i conferir així importància a la relació entre aquests, a l'invisible suggerit en les interseccions dels talls gràcies al muntatge. En el cinematògraf els models han de parlar un inusual to de monòleg que obeeix a la voluntat

d'uniformitzar i regularitzar el text: "(...). Sotmet els teus models a exercicis de lectura destinats a igualar les síl·labes i suprimir tot efecte deliberat. El text, uniformat i regularitzat. L'expressió *que pot passar desapercebuda*, obtinguda mitjançant ralentiments i acceleracions quasi impreceptibles pel mat i brillant de la veu. (...)", "Model. Llençat en l'acció física, la seva veu, partint de síl·labes iguals, adopta automàticament les inflexions i modulacions pròpies de la seva verdadera naturalesa" (Bresson, 1975:83, 35)¹³¹. Més enllà dels diàlegs, aquesta voluntat d'uniformització i regularització es concreta sobretot en l'aplanament de tots i cadascun dels plans que integren els films: "Aplanar les meves imatges (com amb una planxa), sense atenuar-les", "Poder que tenen les teves imatges (aplanades) de ser altres de les que son. La mateixa imatge portada per deu camins diferents sera deu vegades una imatge diferent", "Allò que succeeix en les juntures. 'Les grans batalles, deia el general de M..., es lliuren quasi sempre en els punts d'intersecció dels mapes d'estat major", "No corri darrera la poesia. Ella penetra per sí sola a través de les juntures (elipsis)" (Bresson, 1975:21, 37, 26, 33)¹³². Aquest afany per igualar tots els elements del film, i en especial els que componen la banda sonora, prové d'un estil que busca reivindicar allò que Cézanne anomena 'la igualtat de totes les coses': "(...) Cézanne pintava amb el mateix ull i amb la mateixa ànima un fruiter, el seu fill, la muntanya de Sainte-Victoire", "Cézanne: 'En cada pinzellada arrisco la meua vida'" (Bresson, 1975:101, 102)¹³³. Aquest treball per aplanar o planxar les imatges, per aplicar-se a imatges insignificants (Bresson, 1975:21)¹³⁴, confereix a l'obra un efecte de conjunt que va més enllà de la suma d'elements aïllats, d'aquí que sovint els films de Bresson siguin titllats de freds, remots, geomètrics, sobreintel·lectuals... termes emprats per Susan Sontag (1964) per parlar de la incomprensió de la crítica cinematogràfica vers l'estil espiritual.

En els seus films Debord acompanya les imatges d'un comentari en un to marcadament lacònic que busca situar en un mateix pla tots els moments del film. En uns apunts fets per Debord per a l'enginyer de so hom pot llegir: "S'han d'igualar per totes bandes l'alçada de les frases del comentari, i, dins el possible, fer el mateix en l'interior de cada frase. No es busca cap efecte retòric alçant la veu en pronunciar certes paraules. Es tracta d'obtenir un discurs monòton i fred, una mica llunyà (ans evidentment sense que deixi de ser audible). (↵) Les poques frases acompanyades de pantalla en blanc (cites de *Hurlements...*) han de ser d'una intensitat sonora netament per sota del comentari mateix: més amortides, arribant des de més lluny. (↵) Pels

diàlegs extrets d'altres pel·lícules, respectar les variacions internes de to, però amortir *una mica* les possibles estridències, perquè no quedin massa allunyats del nivell del comentari. (↵) La música: normal, bastant forta. Apagar-la ràpidament al final de cada intervenció.” (Debord, 1977). Aquest document dóna fe en primer lloc de la voluntat d'igualar totes i cadascuna de les frases i paraules que integren el comentari en els films de Debord, evitant els daltabaixos que provocaria una dicció que intencionadament cerqui determinats efectes retòrics, també reflecteix un desig d'obtenir un discurs llunyà, monòton i fred. Pel que fa a la resta de la banda sonora, la part minoritària que exclou el comentari, s'aconsella abaixar una mica la intensitat del so del primer film de Debord, respectar les variacions de to dels diàlegs extrets d'altres pel·lícules evitant estridències, i posar la música bastant forta apagant-la ràpidament al final de cada intervenció: hom pot percebre aquí una intenció de distingir clarament el comentari de la resta de la banda sonora, i en certa manera també una voluntat de parodiar l'ús que fa el cine de les modulacions de veu dels actors i de la música com a conductors de les emocions. En referència al muntatge visual, l'ús banal d'imatges détournades d'orígens diversos contribueix sens dubte a aquest efecte conjunt d'aplanament.

Prevalença del so enfront la imatge

Tant Debord com Bresson consideren que cal donar prevalença al so sobre la imatge, aquesta opció de fet va molt lligada a la progressiva reducció de la percepció sensitiva, a l'afany per igualar tots els elements del film, i a la voluntat de defugir la representació, més propensa en la visió que en l'oïda.

Els films de Bresson són en certa manera obres concebudes com una banda sonora composta a partir de la musicalitat de veus, sons, músiques i silencis, motiu pel qual poden ésser escoltades sense pràcticament parar atenció a la imatge. L'enunciació dels diàlegs eludeix qualsevol gest de recitar, la intenció és dir les paraules de la manera més mecànica i inexpressiva possible, com si es tractés d'un monòleg. En el procés d'enregistrament s'utilitza una tècnica ben singular i poc coneguda: en una sala de doblatge enregistra els sons i fa dir els textos als seus “models” sense que vegin la imatge per tal que no la interpretin o modulin la veu, de fet tot el so dels films de Bresson és postsincronitzat. A banda dels diàlegs hi ha també la música, emprada com a

contrapunt per reivindicar un cop més la igualtat de totes les coses, els sons, amb una qualitat mecànica i rítmica força diferent de l'habitual, i el silenci, que té un paper molt important en tots els films de Bresson (Zunzunegui, 2001:68-73). En el seu article sobre el film *Diari d'un cura rural* Bazin (1951) parla d'estètica profunda del realisme sonor lligada a una poda al voltant de l'essencial. En el camí vers l'essència la imatge perd importància, ja que si per regla general Bresson creu que s'ha de comunicar alternativament o bé per l'oïda o bé per la vista però no per ambdós camins simultàniament, per no atenuar o dissipar, el so guanya protagonisme enfront la imatge, en tant que es concep l'oïda com a més profunda, imaginativa i abstracta, en apuntar més a l'interior mentre la imatge resta sempre més propera a allò exterior: "Imatge i so no han de prestar-se ajuda, sinó treballar cadascun a la seva vegada, en una *espèce de relleu*", "Quan un so pot reemplaçar una imatge, suprimir aquesta imatge o neutralitzar-la. L'oïda va més cap a l'interior, l'ull cap a l'exterior" (Bresson, 1975:51, 50)¹³⁵. En les seves *Notes sobre el cinematògraf*, Bresson escriu en majúscules "EN AQUESTA LLENGUA D'IMATGES ÉS PRECÍS PERDRE PER COMPLET LA NOCIÓ D'IMATGE, QUE LES IMATGES EXCLOGUIN LA IDEA D'IMATGE" (Bresson, 1975:57)¹³⁶.

Per a Debord la imatge i la visió juguen un paper fonamental en la propagació de l'espectacle: "En el pla de les tècniques, quan la imatge construïda i escollida per un altre s'ha convertit en la principal relació de l'individu amb el món que abans contemplava per sí mateix, llavors es sap, òbviament, que la imatge ho aguanta tot, ja que dins una mateixa imatge es poden juxtaposar el que sigui sense cap contradicció" (Debord, 1988:10). Aquesta aversió vers la imatge per la seva propensió a la representació queda palesa ja en el primer film de Debord, on es combinen llargues seqüències de pantalla completament en blanc amb altres de pantalla completament en negre acompanyades la major part del temps de llargs períodes de silenci i gemes, i perdura fins el darrer, en què la veu en off de Debord afirma: "En aquest film, per exemple, jo simplement declaro algunes veritats sobre un rerefons d'imatges que són trivials o falses. Aquest film desdenya els fragments d'imatges de les quals està compostat. No desitjo preservar res del llenguatge d'aquest art desfasat, excepte potser el contraplà de l'únic món que ha observat i un *tràveling* a través de les idees efímeres d'una era. M'enorgulleixo d'haver fet un film a partir de qualsevol deixalla que es trobés a mà; i trobo divertit que la gent qui se'n queixarà són qui han permès que les

seves vides senceres estiguin dominades per tota mena de deixalla” (Debord, 1978). Debord comença aquest mateix film declarant que té la intenció de no fer cap concessió davant el públic i el cine al qual aquest està acostumat, en un exercici que és valorat anys més tard: “El 1978, una pel·lícula il·lustrava efectivament aquest discurs. És cert que per aquesta classe de pel·lícula no hi havia verdaderament lloc en el cine, així com ara s’està veient que pel cine mateix no i ha gaire lloc a la societat. Les meres paraules seran, no obstant, instructives, a fi d’afegir a aquestes algunes notes que ajudin a entendre-les. El nostre temps haurà deixat pocs escrits que encarin amb tanta franquesa les grans transformacions que el marcaren. Així doncs, què hauran pogut veure i dir de verdader a propòsit d’això qui compartiren part de les seves il·lusions i ambicions combinades?” (Debord, 1999). No hi ha dubte per tant que en els films de Debord la banda sonora, que comprèn el comentari llegit en off postsincronitzat i que reserva un paper molt especial al silenci, assoleix una importància molt superior a les imatges.

No representació

Tant Debord com Bresson expressen en la seva pràctica cinematogràfica una crítica al cine com a espectacle mitjançant la renúncia explícita a qualsevol forma d’imitació o representació, el seu objectiu és escapar del poder figuratiu de la imatge i del valor de la fotografia en moviment per a la representació en el temps.

En els seus films Bresson parteix sempre d’arguments propers a la vida quotidiana i la pròpia experiència, mitjançant una màquina enregistra fragmentàriament éssers i coses de la naturalesa, posteriorment escull i coordina els fragments extrets, i només gràcies als intercanvis entre aquests fragments confereix vida cinematogràfica al film i unifica la composició. El seu estil defuig aferrissadament allò pintoresc o caricaturesc, per buscar la vida en allò aplanat i apagat, sense desnaturalitzar, sense embellir ni enlletgir. A diferència d’altres llenguatges com el cine, la pintura, l’escultura o l’escriptura, el cinematògraf no es proposa fer una còpia fotogràfica de la vida, quelcom que ja fa la càmera per sí sola, sinó posar de manifest les lleis secretes, forces ocultes, moviments interiors o palpitations profundes que la conformen, la finalitat del cinematògraf no és llavors imitar la vida, sinó expressar-la, recomposar-la. A partir d’aquí el cinematògraf s’oposa frontalment al teatre filmat o cine en tant que imitació

falsa de la vida que suplanta la naturalesa de les persones i les coses per una naturalitat apresada i assajada: en el teatre com en el cine els actors subordinen les seves paraules i accions a la voluntat i la pensa, aquesta intencionalitat inherent a la interpretació teatral xoca de ple amb l'automatisme amb què es parla i actua en la vida real. La funció de l'actor en el cine és imitar la naturalesa d'algú altre, amagar la seva verdadera naturalesa per semblar un altre la naturalesa del qual no era amagar la seva verdadera naturalesa ni imitar algú altre, a causa de tot això l'actuació resulta unívocament en quelcom fals ja que l'actor mai pot arribar a ser plenament l'altre com tampoc ell mateix. Tanmateix aquest efecte d'imitació i falsificació no succeeix només en el pla de la imatge, els actors treballen la veu per aconseguir determinades modulacions o entonacions, d'aquesta manera suplantem la seva veu natural, quelcom especialment desafortunat si tenim en compte que a diferència de la imatge la veu natural és similar en una projecció que en la vida real, i que en paraules de Bresson la veu és l'ànima feta carn (Bresson, 1975:53)¹³⁷. I encara més enllà dels cossos en pantalla, el cine en tots els seus aspectes sobreix d'imitació: actors per imitar persones, recitals per imitar diàlegs, disfresses per imitar vestimentes, maquillatge per imitar atributs, escenificació per imitar moments, decorats per imitar indrets, efectes especials per imitar esdeveniments en viu, saliva per imitar les llàgrimes, films d'època per imitar la història... El cine tendeix a imitar la vida i el món en totes i cadascuna de les seves facetes, per contra el cinematògraf busca no imitar res ni ningú, per tal de trencar amb la comunicació unidireccional i contemplativa del món de l'espectacle, i donar lloc a pel·lícules emocionals, no representatives (Bresson, 1975:54, 90)¹³⁸.

Debord construeix els seus films com un collage a partir d'imatges fixes i en moviment, amb rètols i interrupcions periòdiques, en les quals es trenca per complet qualsevol idea de representació o imitació¹³⁹. La majoria d'aquestes imatges són expropiades, tot i què també n'hi ha de pròpies, la seva inserció obeeix sempre a una voluntat de banalitzar qualsevol intent de fer de la vida un espectacle, tant de caire ficcionat com documental: "A la pel·lícula *La societat de l'espectacle*, les pel·lícules (de ficció) que varen ser objecte de *détournements* per la meua part no es prenen, per tant, com *il·lustracions* crítiques d'un art de la societat espectacular, contràriament als documentals i els noticiaris, per exemple. Aquestes pel·lícules de ficció robades, que són alienes a la meua però que han estat traslladades a ella, s'encarreguen, *sigui quin sigui el seu sentit anterior*, de representar, per contra, *la inversió de la "inversió*

artística de la vida”. (↵) Darrera l’espectacle estava la vida real que havia estat deportada a l’altra banda de la pantalla. Jo pretenia ‘expropiar els expropiadors’” (Debord, 1989). Els films de Debord eludeixen tant com poden qualsevol forma d’imitació o representació de caire espectacular, més enllà del cine però, d’acord amb allò que hom habitualment anomena el ‘teatre de la vida’, la vida quotidiana també es sustenta sobre idees com imitació, falsificació, representació o espectacle. La relació entre el teatre i la vida social queda plenament consolidada en una obra cabdal de la microsociologia com *The Presentation of Self in Everyday Life* (Goffman, 1959), on s’utilitza la metàfora teatral per considerar les persones com actors i explicar com les seves accions i converses es desenvolupen en el pla quotidià com si d’una obra teatral es tractés, en base a allò que s’anomena definició de la situació, i que podria contraposar-se amb la creació lliure de situacions de Debord i els situacionistes¹⁴⁰. El cine en tant que activitat orientada a imitar i representar no serveix sinó per reforçar l’espectacularització del món i la vida, el cine encara més que el teatre, serveix llavors per establir vincles de separació entre subjecte i representació, en la vida i el món, i contribuir així al trencament amb la unitat de totes les coses dins la societat de l’espectacle.

Unitat de forma i contingut

Tant Debord com Bresson consideren que la creació cinematogràfica ha de basar-se sempre en la unitat de forma i contingut, en aquest sentit per a tots i cadascun dels films d’un i altre autor la forma és el fons i el fons és la forma de la comunicació cinematogràfica. La separació entre subjecte i representació comença i acaba amb la separació entre forma i contingut.

Bresson és com s’ha dit sovint un formalista, entén que una pel·lícula no ha de ser un espectacle sinó un estil. Bresson juntament amb Ozu és un dels pocs directors que ha “elaborat una forma que expressa que s’adequa perfectament a allò que pretén dir, una forma que és allò que vol dir”, una forma “projectada per disciplinar les emocions al mateix temps que les desperta: per introduir una certa tranquil·litat en l’espectador, un estat d’equilibri espiritual que és en sí el tema de la pel·lícula” (Sontag, 1964:239)¹⁴¹. Segons Sontag (1964) la història de l’art ha estat dominada

tradicionalment per una tendència manifesta vers la interpretació que fomenta la separació entre forma i contingut, recentment però han sorgit en una sèrie d'estils que s'oposen a aquesta tradició dominant pel fet de defugir intencionadament qualsevol interpretació: art abstracte, art decoratiu, no art, pop art, i una petita part del cinema, lligada a l'art reflexiu. Aquest intent de fugir de qualsevol interpretació pot donar-se a través d'un art amb superfície unificada i límpida, d'un art impetuós, directe, espontani, antisimbòlic, inefable, indescriptible, imparafrasejable... i en general d'un art que no es fixi tant en els continguts com en les formes. En opinió de Sontag (1964) aquesta perspectiva, fonamentada en una idea de transparència que implica experimentar la lluminositat de l'objecte en sí, sense mediació, sense redundància o experimentació a diferents nivells, ha estat molt desenvolupada en el món cinematogràfic per grans autors com Renoir, Ozu o Bresson. Segons Schrader (1972) en Ozu com en Bresson forma i contingut són elements inseparables, tot i que el contingut és més aviat un pretext necessàriament particular i vinculat a circumstàncies culturals i personals, i la forma 'estil transcendental' és l'element operatiu de caire universal. En concordança amb tot això, Bresson aconsella: "Sigues precís amb la forma, no sempre amb el fons (si pots)", "Plegar el fons a la forma i el sentit als ritmes", i treballar amb "Formes que semblen idees. Considerar-les com a veritables idees" (Bresson, 1975:35, 98, 55)¹⁴².

Quan Debord es proposa deixar constància escrita dels seus plantejaments, ja sigui mitjançant un llibre o un film, concedeix tanta importància a les teories a tractar com a la seva comunicació: "La teoria crítica ha de *comunicar-se a sí mateixa* en el seu propi llenguatge. Aquest és el llenguatge de la contradicció, que ha de ser dialèctic en la seva forma com ho és en el seu contingut. Aquest és crítica de la totalitat i crítica històrica. No és pas un "grau zero de l'escriptura", sinó la seva inversió. No és pas una negació d'estil, sinó l'estil de la negació" (Debord, 1967:204)¹⁴³. Aquest estil de la negació suposa en molts aspectes una ruptura de les regles bàsiques de formulació que per a molts resulta inadmissible, sobretot en el terreny cinematogràfic: "Fins i tot en el seu propi estil, l'exposició de la teoria dialèctica és un escàndol i una abominació segons les regles del llenguatge dominant, i pel gust que aquestes han educat, perquè dins l'emprament positiu dels conceptes existents, inclou a la vegada la intel·ligència de la seva *fluïdesa* retrobada, de la seva destrucció necessària" (Debord, 1967:205)¹⁴⁴. El film *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film "La Société du Spectacle"* (1975), acaba amb algunes consideracions

de caràcter general respecte a les crítiques de forma i de fons suscitées per films de Debord: “Els especialistes del cinema han dit que les visions polítiques revolucionàries del meu film eren dolentes; els polítics il·lusionistes de l’esquerra han dit que era cinema dolent. Però quan un és alhora un revolucionari i un cineasta, és fàcil demostrar que la seva amargor compartida prové del fet que el film en qüestió és una crítica precisa a la societat que ells no saben com combatre; i el primer exemple d’una mena de film que ells no saben com fer” (Debord, 1975). A *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), després de posar en crisi les nocions d’artista i talent així com els procediments i creacions que se’n desprenen, Debord dedica uns passatges a parlar d’ell mateix i els seus films: “Considerant la història de la meua vida, resulta obvi per a mi que no puc produir una ‘obra’ cinematogràfica en el sentit usual del terme. Penso que la substància i forma de la present comunicació convenceran qualsevol de que això és així”. Els treballs cinematogràfics de Debord busquen sempre expressar la impossibilitat de l’art de comunicar i la necessitat de cercar nous camins per unificar forma i fons: “El fet que el llenguatge de la comunicació s’ha perdut, heus ací allò que expressa *positivament* el moviment de descomposició moderna de tot art, el seu anihilament formal. Allò que aquest moviment expressa *negativament*, és el fet que un llenguatge comú ha d’ésser retrobat –ja no dins la conclusió unilateral que, per l’art de la societat històrica, *arribava sempre massa tard*, parlant a d’altres d’allò que ha estat viscut sense diàleg real, i admetent aquesta deficiència de la vida-, sinó que ha de ser retrobat en la praxis, que reuneix en ella l’activitat directa i el seu llenguatge. Es tracta de posseir efectivament la comunitat del diàleg i el joc amb el temps que han estat *representats* per l’obra poètico-artística” (Debord, 1967:187)¹⁴⁵. A (*Els situacionistes i les*) *Noves formes d’acció contra la política i l’art* es parla d’enllaçar la crítica teòrica de la societat moderna amb la seva crítica en actes a través de detournar els projectes mateixos de l’espectacle per tal de desvetllar directament les implicacions de les revoltes actuals i futures amb una consigna clau: la forma ha de correspondre’s amb el contingut (IS, 1953-1972:#11). La correspondència entre forma i contingut és també una qüestió central del film *La societat de l’espectacle* (Debord, 1973), tal i com suggereixen les cèlebres paraules amb les quals acaba l’obra: “(...) l’organització revolucionària ha hagut d’aprendre que no pot seguir combatent l’alienació per mitjà de formes de lluita alienades. (↵). El desenvolupament de la societat de classes fins al punt de l’organització espectacular de la no vida condueix per tant el projecte revolucionari a

convertir-se visiblement en allò que sempre ha estat en essència. (↵). La teoria revolucionària és ara l'enemic de tota ideologia revolucionària, i ella ho sap”.

CONCLUSIONS

Subjectivitat i vida quotidiana

La noció de vida quotidiana ha adquirit al llarg del segle XX una importància cabdal en les ciències socials. Segons dos teòrics del construccionisme social com són Berger i Luckmann (1966) la realitat de la vida quotidiana ha de ser l'objecte d'anàlisi de la sociologia. Resulta difícil donar una definició exacta de vida quotidiana, cada tradició manté la seva, malgrat moltes coincideixen en atorgar un paper central a aquest terme, fonamental en les argumentacions de grans figures de la teoria sociològica moderna i contemporània com ara Husserl, Simmel, Schutz, Lukács, Lefebvre, Goffman, Berger, Luckman, etc. Per a Berger i Luckmann l'estudi de la vida quotidiana és l'estudi del món intersubjectiu del sentit comú, tal i com el defineix Schutz, en una traducció directa de l'anglès podríem dir que la vida quotidiana (*everyday life*) és la vida del dia a dia, el seu estudi engloba per tant totes les facetes i interaccions que constitueixen la vida social d'un individu en un context històric, social i cultural concret.

Tant Debord com Bresson parteixen en els seus treballs de l'observació meticulosa de la vida quotidiana. En ambdós casos però la vida quotidiana és només un punt de partida, un pretext. El veritable interès no rau tant en allò que la vida quotidiana és, com en allò que en determinades circumstàncies podria arribar a ser. Per a Debord la vida quotidiana és el terreny on cercar els fonaments de la teoria crítica i alhora la transformació revolucionària de la societat, el seu objectiu és per tant la transformació radical d'aquesta quotidianitat. Per a Bresson la vida quotidiana és el material en brut sobre el qual assentar el transcendent, mitjançant un procés de refinament o destil·lació que respon a un objectiu de descompondre la vida quotidiana per posteriorment recompondre-la en un ordre superior que apunti més enllà de la realitat banal del dia a dia.

L'interès de Debord i Bresson en la vida quotidiana pretén anar més enllà de la dimensió exterior de les paraules i els fets, a la recerca de les motivacions interiors que regeixen la vida de les persones, i que determinen la distància entre allò que la vida

quotidiana és i allò que podria ser. Per a un i altre autor la vida quotidiana de les persones està dominada per forces externes invisibles, per corrents profundes, per això en la seva observació del quotidià no donen tanta importància a la descripció dels elements en sí com a les relacions que entre aquests s'estableixen, producte dels xocs entre objectivitat i subjectivitat. Aquestes forces externes no es presenten a l'ésser humà com una evidència, ben al contrari l'alienen desvinculant per complet la seva activitat de les motivacions i conseqüències d'aquesta activitat. És així com paradoxalment darrera les justificacions del propi ésser humà, que pretén dominar perfectament tots els aspectes de la seva existència, trobem sovint una manca completa de control sobre la pròpia vida, i darrera la mistificació i rarificació del món que l'envolta, trobem no més que un món que al cap i a la fi és bàsicament producte de l'activitat humana. Resulta llavors indispensable trobar la manera de salvar la distància que separa l'individu respecte a la seva vida i el seu món.

Tant Debord com Bresson consagren la seva activitat fílmica a la confrontació amb aquest ens superior amb capacitat de dominar la voluntat dels humans de manera subtil i imprevista, d'una mà invisible que tot ho dirigeix, Debord l'anomena el sistema o l'espectacle, Bresson l'anomena Déu o el misteri. Sense pretendre entrar aquí en discussions històriques o teològiques sobre la situació de la humanitat o les possibilitats d'alliberament dels individus, resulta interessant destacar com el discurs revolucionari i el discurs místic conflueixen en aquesta voluntat de posar en contacte la vida quotidiana de les persones amb allò que pot haver més enllà d'aquesta.

La vida quotidiana és l'escenari on diàriament es produeixen els encontres entre els individus i un medi hostil que contínuament força aquests a acceptar allò que no han volgut o buscat, no obstant aquestes col·lisions acostumen a passar desapercebudes en el desordre d'una realitat quotidiana que no permet veure com l'existència de l'individu és determinada per forces exteriors que aquest no pot controlar. Per tal de fer visibles aquestes forces invisibles que a un nivell superior guien la vida de les persones, cal extreure de la quotidianitat tot allò superflu o contingent que tendeix a dispersar i distreure la nostra mirada, les forces exteriors ocultes que guien la vida de les persones poden emergir llavors en determinats condicionants materials molt concrets que orienten les accions humanes.

Els éssers humans empesos per forces desconegudes intenten optar a una vida quotidiana unitària quan en realitat tot allò què fan no és sinó embardissar-se encara més en allò què els manté separats de l'entorn social i les persones que els envolten. En vista d'això l'activitat cinematogràfica ha de negar-se a contribuir a aquest empresonament de la vida quotidiana, i per contra intentar establir relacions o vincles entre les persones i el món que els envolta que possibilitin a l'ésser humà recuperar el control conscient sobre tots els aspectes de la seva vida. Per això cal un treball d'investigació, en el qual els mitjans cinematogràfics adquireixen una importància cabdal a l'hora de reflexionar sobre allò que mou a l'ésser humà en la seva activitat quotidiana, i sobre com aquest podria restablir la unitat de la seva vida i la del món que l'envolta. Els films tenen el poder de teixir relacions entre totes les coses, a partir d'aquí hom ha d'assumir la responsabilitat d'escollir, tant a l'hora de veure com de fer films, el caràcter que aquestes relacions han de perseguir.

Objectivitat i entorn

Tant Debord com Bresson pretenen amb els seus films constatar l'existència d'unes forces invisibles amb capacitat de dominar la voluntat dels humans de manera subtil i imprevista, separant-los de sí mateixos i de tot allò que els envolta. Aquests corrents profunds als quals s'atribueixen poders sobrenaturals tenen una sèrie de facetes materials concretes i alhora abstractes que permeten expressar perfectament allò que en primera instància mou la gent. Tanmateix aquestes materialitzacions del desconegut no tendeixen unificar persones i coses sinó a dispersar-les, pel qual constitueixen una inversió de la materialització de la força unificadora que ambdós autors cerquen en un principi, que no fa sinó reproduir i reforçar els omnipresents vincles de separació entre subjecte i representació. Al tercer apartat d'aquesta recerca es presenta una relació de les representacions més significatives a través de les quals es materialitza aquesta relació de separació.

El diner, déu visible, és una materialització d'aquella força exterior immaterial i desconeguda que guia la vida de l'individu en les societats modernes. El diner és en bona mesura allò que empeny les persones a treballar, a consumir, i més en general a organitzar-se la vida en conjunt, tant a la recerca d'allò material com immaterial, no

obstant el diner és només un mitjà de canvi per accedir a la imatge d'una vida diferent, una nova vida, la salvació, un miracle, una conversió. La finalitat de l'acumulació de diners és sempre l'intercanvi per mercaderies.

El desenvolupament de l'economia mercantil condueix vers la cosificació de tota necessitat i desig humà per tal de fer-ne un objecte mercaderia del qual se'n pugui treure rendibilitat econòmica. Paral·lelament, l'activitat humana orientada a la provisió de mercaderies també esdevé cada cop més cosificada, de manera que el treball com a mercaderia contribueix a fer de l'ésser humà un objecte. És així com l'individu esdevé doblement una mercaderia en la qual es busca maximitzar producció i consum unitaris. Les pautes per regular el conjunt de relacions per les quals es dona la maximització de rendiment de cada individu en tant que treballador i consumidor les determina la ideologia.

Per fixar uns límits permissibles dins els quals desenvolupar l'activitat econòmica hi ha la ideologia, un sistema tancat d'idees que fixa una sèrie de normes per les quals es regulen els intercanvis de mercaderies i diners. Aquestes normes aparentment neutres i objectives acompleixen la funció de garantir el poder a determinats grups socials dominants o hegemònics. En les societats contemporànies aquesta funció de legitimació de les relacions socials i l'ordre del món es dota a sí mateixa d'una aparença democràtica i oberta, que al temps que amaga els processos pels quals el poder de decidir és exclusivament detestat pels èlits de la burgesia capitalista i la burocràcia estatal, permet als governats viure en la il·lusió que efectivament tenen alguna possibilitat d'accedir justament a les representacions que jeràrquicament se'ls presenten. Això comporta la mistificació de les necessitats i aspiracions de l'individu com de la societat, com també dels seus ideals de llibertat, justícia i benestar, per aconseguir això cal fer de les pròpies idees i concepcions sobre la societat una mercaderia més, fomentar la producció i consum de determinades representacions i cosmovisions, i alhora fer de treball i consum una finalitat de la societat en sí mateixa.

Debord i Bresson coincideixen en atribuir un paper central a la idea d'intercanvi en la seva observació de la vida quotidiana, tant un com l'altre entenen que en aquests intercanvis adquireix un paper fonamental la visió, essent les mirades la forma primordial en què s'estableixen relacions entre persones i coses, ja sigui per contribuir a

la unitat o la separació de subjecte i representació. En el primer cas es tractarà de forjar relacions diferents basades en una voluntat de retrobar la unitat de totes les coses, en el segon de contribuir a reforçar l'omnipresent espectacle. Conforme la necessitat i el desig adquireixen una forma cada cop més abstracta en el consum, i la producció d'espectacles guanya importància en l'esfera del treball, l'economia en tant que activitat material per excel·lència tendeix a consagrar-se cada cop més plenament a la producció i prestació de satisfaccions immaterials, i les transaccions de mercaderies i diners es veuen progressivament reemplaçades per la contemplació d'imatges i representacions.

L'avenç inexorable de l'economia mercantil troba la seva prolongació amb l'espectacle, allà on el món de la mercaderia dominant tota experiència viva es propaga a través d'infraestructura i superestructura, el món sensible producte de l'activitat humana és progressivament substituït per un món objectivat, una immensa acumulació d'espectacles, una selecció d'imatges, un objecte, una mercaderia, un món abstracte, congelat, coagulat, inert, empresonat, assetjat... La separació entre imatge-objecte contemplada i subjecte que la contempla, entre espectacle i espectador, no és més que una transposició de la separació del subjecte individual respecte la seva pròpia vida, i la separació del subjecte col·lectiu respecte a la societat que ell mateix produeix.

La distància entre subjecte i representació creix a mesura que la circulació del diner impregna les relacions humanes, el fetitxisme de la mercaderia tendeix a fer de tots els aspectes de la vida i el món objectes susceptibles de ser intercanviades, i el procés de cosificació converteix les vivències, experiències, sentiments o visions del món d'un individu determinat en mercaderies intercanviables per les de qualsevol altre. Amb l'espectacle aquest procés d'objectivació o cosificació és dut a terme amb la transformació de les mercaderies en imatges, que enlloc de ser dissenyades per a l'intercanvi per diner són orientades a la contemplació, en un intercanvi vehiculat bàsicament per la visió. Finalment la visió d'un món on no hi ha més que mercaderies, on tot equival a tot, on els éssers i el propi món són no més que el revers d'un valor de canvi, on tot és transformable en imatge aprehensible des de la distància, la separació entre subjecte i representació no és sinó la materialització d'una cosmovisió hegemònica. Arribats a aquest punt, en què diner, mercaderies i imatges circulen sense intervenció humana, i on l'espectacle cinematogràfic no és més que una extensió de l'espectacle de la vida, hom pot parlar de societat de l'espectacle.

Vincles i unificació

La vida i el món es troben indefectiblement mancats d'unitat, per provar aquesta tesi es pot recórrer al mètode de reducció a la unitat per tal d'experimentar amb la vida quotidiana d'un sol individu, i veure si aquesta efectivament està privada d'unitat tant a nivell intern com extern. Una observació en profunditat de la vida quotidiana pot servir per constatar que el dia a dia de les persones dista molt de ser producte d'una activitat conscient i unificada, ans en general consisteix més aviat en un flux d'experiències interrompudes i mancades de cohesió que conflueixen en un cúmul vivències irremeiablement abocades a la separació, distanciament, aïllament, dispersió, isolació, atomització, parcel·lació, compartimentació, disgregació, divisió, escissió, desunió, etc. A partir de la base que la unificació de la vida és una fita individualment factible, hom pot percebre una gran distància entre allò què la vida quotidiana és i allò què en determinades circumstàncies podria arribar a ser, i a mesura que pren consciència d'aquesta distància incrementar en el seu sí la disparitat, una desunió actual o potencial entre entorn i individu que origini en aquest una necessitat d'alliberament per tal d'optar a una unificació de tots els aspectes de l'existència. Finalment però aquesta unificació de la vida teixida a base d'enfilars tots i cadascun dels moments viscuts amb l'activitat conscient de qui els protagonitza no acaba mai de dur l'individu a poder unificar la seva vida, a causa de la impossibilitat de transformar l'entorn. Aquí l'individu sempre troba límits per modificar les seves circumstàncies degut a l'existència d'una mà invisible que tot ho dirigeix, un seguit de forces sobrehumanes que impedeixen alterar les condicions existents i constituir allò que pot afermar la unitat de totes les coses. Això obliga la lluita per unificar la vida a cercar simultàniament una unificació del medi, donat que allà on la vida quotidiana es troba permanentment sotmesa a forces superiors que escapen al control humà, no es pot parlar d'una existència unificada.

La visió de la vida i el món que la teoria revolucionària i el cinematògraf busquen comunicar són aportacions a la recerca d'unitat. Un cop constatada la impossibilitat d'assolir la unitat intrínsecament, aquesta recerca és duta al terreny material, allà on els dispositius cinematogràfics poden desplegar tot el seu potencial per observar la realitat empírica, recollir dades i realitzar experiments demostrables,

repetibles, verificables i validables que permetin arribar a constatar amb certes o evidències incontestables la no unitat de totes les coses. No obstant donat que paradoxalment en la seva formulació en positiu aquesta recerca s'orienta vers un desconegut utòpic, que no existeix enlloc, la recerca no pot fer altra cosa que oferir alguns indicis i suggerir algunes vies per les quals gràcies a una transformació radical de l'individu i les seves circumstàncies es podria donar una materialització de la unitat de totes les coses, aquest és el paper de la creació conscient de situacions i el cinematògraf com a mitjans d'investigació. D'altra banda, ja que com s'ha dit la materialització de la unitat de totes les coses no és sinó un horitzó al qual apunta el *méthodos* entès com a camí cap al coneixement, els resultats de la recerca a exposar en forma cinematogràfica han d'evitar per damunt de tot la pretensió d'haver assolit un final de trajecte que ara per ara no es pot atènyer, d'aquesta manera si bé en un principi la recerca del desconegut pot emprendre una trajectòria que apunti un objectiu clarament definit, les repetides observacions, induccions, hipòtesis, experimentacions i refutacions han de dur a l'investigador a veure's sempre lluny del destí final de la seva investigació, suprimir definitivament la distància entre subjecte i representació, vida i cine. Això dona peu a la conclusió o tesi que una recerca com aquesta no pot conduir sinó a constatar que cada vegada que hom creu haver arribat per fi a un resultat definitiu s'acaba per demostrar que allò que es té davant no és sinó una inversió de la materialització de la unitat de totes les coses.

La recerca d'unitat troba en el seu camí una sèrie d'obstacles que fan que cada vegada que s'inicia un nou procés per materialitzar la unitat de la vida i la unitat de totes les coses el procés acabi per ser revertit i es retorni així a l'estat inicial de separació. Tant la teoria revolucionària com la teoria del cinematògraf han fet grans esforços per identificar aquests obstacles i detectar on poden estar els problemes per materialitzar la unitat, això ha donat lloc a una visió del món que concentra la seva atenció en els vincles o relacions entre elements, i a un món possible on la separació preval sobre la unitat, i el distanciament sobre l'apropament. El problema és però que aquestes forces extrínseques que actuen en favor de la separació o distanciament entre elements s'encarreguen al mateix temps de reproduir una pseudounitat separada del món i de la vida que només pot ser contemplada com una cosa apart. Fins aquí s'han distingit sis d'aquestes forces: diner, mercaderia, ideologia, intercanvis, imatge i espectacle. Aquests sis tipus de vincles poden ser reduïts a una única força relacional que integra éssers i

coses en tant que separats, una força omnipresent amb capacitat de trencar vincles que uneixen i crear-ne d'altres que separen, de destruir allò que cohesiona la vida o el món per tal d'establir noves relacions separades, i esmicolar unitats compactes per agregar fragments arrencats d'orígens diversos en una massa incoherent, l'espectacle. L'espectacle és la consumació de la separació entre subjecte i representació, la inversió del desconegut, el contrari de la unificació de l'activitat quotidiana i cinematogràfica.

Unitat del cinematogràfic i el quotidià

Al llarg d'aquest treball s'ha intentat comparar filmografia i biografia de Guy Debord i Robert Bresson a partir de la noció d'unitat. La hipòtesi central de la recerca ha estat que els films de Debord i Bresson sorgeixen d'un afany singular per assenyalar la unitat de totes les coses, per acabar amb la separació entre subjecte i representació.

A partir d'aquí caldria posar de relleu la unitat i coherència de la filmografia d'un i altre autor, donat que aquesta és ja de per sí una característica singular i comú a aquests dos autors, que empren un mètode únic, propi i invariable a l'hora de concebre els seus films. Però més enllà d'això, caldria veure fins on podem distingir dos mètodes diferents per a cadascun dels autors, i fins a quin punt hom pot dir que en la forma i en el fons es tracta d'un únic mètode de creació cinematogràfica, un mètode per retrobar la unitat, per fer creacions d'una sola peça. Al cinquè apartat s'ha volgut oferir una primera aproximació a aquest mètode únic i comú d'escriptura amb imatges i sons al qual responen els treballs cinematogràfics de Guy Debord i Robert Bresson, un estil propi (Sontag, 1965). L'objectiu d'aquest apartat és per tant apuntar algunes consideracions que haurien de ser ampliades en una fase posterior de la recerca, on l'èmfasi recauria més sobre qüestions formals, tot i haver quedat constatada la impossibilitat de separar forma i fons, biografia i filmografia, en una recerca que precisament busca maneres de reduir la distància entre subjecte i representació.

Quan es parla dels films com a índexs que apunten vers la unitat de totes les coses hom no pot referir-se per tant en exclusiva a qüestions de fons, alguns films poden expressar desesperació pel fet de no poder arribar mai a la unitat, al final d'una via que sembla no tenir sortida, no obstant cal que això s'acobli a una forma on la pròpia relació

entre el film i els seus receptors sigui en sí mateixa posada en qüestió, per aquesta mateixa impossibilitat d'arribar a la fita sempre inassolible de la unificació. Al mateix temps tampoc es pot concebre el problema de la unitat com una qüestió exclusivament de forma, molts films cerquen la unitat de l'obra però només uns pocs tracten aquesta qüestió com a tema de fons, fent de la lluita per la unitat el conflicte principal dels personatges en la seva vida quotidiana, establint combinacions inesperades entre elements ja existents aparentment distants que provoquin un estranyament que faci que hom es qüestioni les relacions entre totes les coses. A causa d'això, la recerca d'unitat ha d'apuntar amb gran precisió, matisació, depuració i simplificació vers una finalitat extremadament essencialista, però alhora traçar la seva trajectòria amb incomunicació, hermetisme, silenci, quietud, mutisme, el·lipsi, absència, inefabilitat, invisibilitat... per fer valer el seu existencialisme. En la recerca del desconegut el film no és més que un signe que indica camins per avançar vers un desconegut capaç de transcendir la dualitat entre individu i entorn, esperit i matèria, mística i revolució, interior i exterior, física i metafísica. La unitat entre subjecte i representació no pot donar-se separatament en fons i forma, sinó únicament com a unitat de forma i fons. El problema de la unificació de l'activitat cinematogràfica no pot separar-se per tant del problema de la unificació del quotidià.

La creació conscient de situacions i el cinematògraf com a mitjans d'investigació busquen apuntar vers un desconegut, la unitat de tots els éssers i totes les coses. En aquesta recerca és imprescindible comptar amb la participació i implicació activa del subjecte, de manera que ha de quedar forçosament exclosa qualsevol idea d'espectacle que pretengui que el trajecte es pot recórrer des de la passivitat, no intervenció, no participació, no implicació. L'espectacle no compta amb el subjecte, el camí vers el desconegut ha de ser recorregut i viscut per un mateix, des de la pròpia subjectivitat, ans altrament la contemplació d'experiències i moments no viscuts no fan sinó contribuir a l'abundància de la desposseïció de la vida, abundància que preval amb un cine que s'erigeix com un cúmul de representacions separades de l'activitat conscient dels subjectes. L'espectador de cine com l'espectador de la vida es veu a sí mateix com un ésser actiu, participatiu, decisor, lliure, autònom, sencer, únic... la funció d'un film no espectacular és negar rotundament això, amb les conseqüències que per a l'individu i la societat se'n deriven. Heus ací l'especificitat que uneix els films de Debord i Bresson, allò que tenen en comú aquests dos directors i que els diferencia els

seus films de tota la resta de creacions cinematogràfiques és la voluntat de constituir els seus films en vectors o índexs capaços d'apuntar vers la unitat profunda de totes les coses, d'assenyalar vies per escapar de l'espectacle, entenent al mateix temps que aquesta unitat només pot prendre forma a partir d'una activitat conscient que, sense trencar amb la coherència interna del món en pantalla i el món fora d'aquesta, unifiqui experiència quotidiana i experiència cinematogràfica, i aboleixi així la separació entre subjecte i representació per donar pas a relacions de caire no espectacular, i conseqüentment films que prenguin en consideració el subjecte.

El naixement d'una nova fenomenologia

A mitjans del segle XX, neix a la capital francesa una fenomenologia que planteja una relació completament renovadora entre vida quotidiana i cinematografia. Aquesta fenomenologia, impulsada determinantment per les aportacions de Guy Debord i Robert Bresson, busca acabar amb la distància entre subjecte i representació mitjançant la unificació de l'activitat quotidiana i cinematogràfica. Això suposa un redreçament de la crítica social i la crítica cinematogràfica, que pel que fa específicament a l'àmbit cinematogràfic comporta una transformació a fons tant de les intencions amb les quals es fan films com de les experiències de recepció. Per comprendre l'abast i vigència d'aquesta transformació, resulta indispensable analitzar en profunditat les qüestions que motivaren el sorgiment d'aquesta nova fenomenologia, en tant que aposta per una manera radicalment diferent de veure i de fer films.

La transformació esmentada parteix inicialment de la preocupació per la problemàtica del subjecte, del reconeixement del subjecte, de la impertinència d'establir entre aquest i el film qualsevol vincle espectacular, i per contra la necessitat de fomentar una comunicació cinematogràfica no unidireccional on l'espectador tingui l'opció de despertar per esdevenir receptor, o fins i tot activador del film. La noció d'activador, suposa la implicació activa del subjecte en el procés de recepció cinematogràfica, amb un desig i temps singular, amb una vida única i pròpia. Però més enllà del propi subjecte, el film en sí ha d'esdevenir una eina adient per fomentar aquest diàleg, i aquí apareix la problemàtica de l'objecte, d'entendre el film com quelcom separat i acabat, completament independent de la participació d'aquell qui llegeix les imatges i sons.

Nogensmenys el film ha de ser concebut com un instrument per provocar el destinatari, per fomentar en aquest una actitud receptiva, per forçar-lo a adoptar una implicació activa en la relació cinematogràfica, per obligar-lo a sortir de la indiferència amb què l'espectador, tal vegada més enllà de l'àmbit cinematogràfic i tot, viu la seva vida quotidiana. Paral·lelament aquesta transformació del subjecte per esdevenir quelcom més que espectador ha de donar-se també en qui participa del procés de creació del film, pel qual resulta indispensable acabar amb la distància entre qui veu els films i qui els fa. Si hom pretén que veure un film ha de deixar de ser vist com un gest de contemplació ensimismada, per esdevenir una via per participar en la creació del film, fer films ha de deixar de ser vist com un gest exhibicionista d'extroversió de la subjectivitat, per contribuir a una nova manera de veure films. En relació a l'objecte i al retrobament entre teoria i pràctica, hom pot dir que a mesura que el receptor s'habituja a una noves formes de veure films, l'emissor es veu empès a explorar aquesta noves formes de fer films, en un procés retroactiu i dialèctic pel qual l'espectacle surt de l'espectador al temps que l'espectador surt de l'espectacle. D'aquesta manera, mitjançant la transformació dels elements implicats en la comunicació cinematogràfica, hom arriba a la transformació de les relacions entre subjectes i objectes, obrint el camí a la unificació més enllà fins i tot de l'activitat cinematogràfica.

El problema de la unificació, provocat per la distància entre subjecte i representació, és un problema inherent a l'experiència quotidiana com cinematogràfica. En aquest sentit el destinatari d'un film que busqui relacions no separades ha de començar per reconèixer per sí mateix aquest problema en la immensa majoria de les relacions de la seva vida, el seu entorn i els films que veu. A partir d'aquí el film unificador comença com una experiència més dins una quotidianitat que progressivament es veu posada en qüestió fins ser transcendida per una confrontació amb la unitat de totes les coses, després de la qual el destinatari retorna al seu hàbitat quotidià completament transformat, gràcies a un procés d'autocrítica que tindrà lloc en una petita proporció de casos però de forma molt intensa, degut a que el potencial transformador d'aquest mena de films és més de caire qualitatiu que quantitatiu. Aquest moviment d'enlairament i aterratge en el quotidià, dirigit pel propi destinatari, hauria de donar pas a una forma radicalment diferent de relacionar-se amb el cine, més enllà de la vasta gamma de temes i tractaments possibles, en tant que forma de comunicació que no deixa cabuda a eleccions, alternatives, decisions, ni llibertats reals per a l'espectador. A

partir d'aquí, és el propi subjecte qui ha d'assumir la responsabilitat d'emprendre per sí mateix la recerca del desconegut, la materialització d'aquest desconegut, i l'evasió de l'espectacle.

La crítica cinematogràfica i la crítica social afronten el problema comú de la separació entre subjecte i representació. A partir d'aquí la fenomenologia estudiada planteja una necessitat de recerca d'un desconegut i de materialització d'aquest desconegut fora de l'espectacle. Històricament aquest projecte de caire emancipador condueix a un fracàs subjectiu en la lluita per unificar la vida i un fracàs objectiu provocat per l'increment constant de la separació en l'entorn. Tanmateix dins el terreny de la teoria i pràctica cinematogràfica, aquesta empresa dóna llum a una nova escriptura amb imatges i sons, el cinematògraf i tots els seus relatius, que independentment del moment i les circumstàncies segueixen convidant a la recerca d'una vida, un món i un cine diferents. El cinematògraf, més que una nova forma de fer cine, és una nova forma d'experimentar la vida, el món i els films. El cinematògraf serveix per crear situacions, per investigar fins on és possible arribar en la lluita per unificar l'activitat quotidiana i cinematogràfica. A partir de les infinites combinacions possibles entre imatges i sons captats o reproduïts mecànicament per màquines, aquest nou mitjà d'investigació cerca la unitat de totes les coses, no com una cosa en sí sinó com un vincle entre coses, un vincle completament nou només expressable per mitjans nous, amb nous potencials per vehicular idees i sensacions noves. Aquestes noves relacions entre elements han de començar amb el film mateix, amb la unificació de totes les parts posades en relació per la comunicació cinematogràfica, i procurar estendre's a tots els àmbits de l'activitat quotidiana.

La unificació del quotidià i el cinematogràfic en el transcurs de la projecció, en tant que possessió directa de tots els moments d'una activitat conscient, implica un esforç afegit per a un subjecte poc entrenat a mirar i escoltar críticament tot allò que presencia, un individu habituat a films que no requereixen aquesta mena d'esforç. Aquesta actitud de mirar i escoltar críticament, es veu minvada en primer lloc per la gran quantitat d'estímul visual i sonor que bombardegen l'individu en la seva quotidianitat, pel qual la perspectiva crítica ha de tenir present que la sobreabundància és el primer enemic de la unificació. El foment d'un estadi receptiu i alhora actiu, té també com a antagonista qualsevol encaminament sobre com han de ser interpretats els

estímuls, l'emfatització i jerarquització d'idees o formes resta capatit al subjecte per discernir per sí mateix, al mateix temps dificulta que aquest estadi actiu i receptiu es doni per igual al llarg de tota la comunicació, no només en una sèrie de supòsits de partida en base als quals el destinatari es deixi portar per complet pel flux d'imatges i sons. La implicació activa en la recepció tendeix a ser major en el pla acústic que en el pla visual, on sempre hi ha certa propensió a donar-ho tot fet, a no deixar gaire cabuda a l'aportació del receptor, per això cal defugir conscientment qualsevol subordinació del so a la imatge, reconeixent el paper cabdal del visual en l'espectacle. La recepció activa i crítica per part del destinatari es veu reduïda en la mesura que la comunicació cinematogràfica no pretén sinó representar quelcom amb el qual hom ja està familiaritzat, tornar a fer present quelcom que en la mesura que ja és conegut no precisa ser experimentat de nou ni ser qüestionat de base. Per promoure l'activació cal en darrera instància eludir el model de comunicació hegemònic, en el qual el destinatari és convidat a reflexionar exclusivament al voltant dels continguts però no de les formes per les quals es dona el diàleg, com si es tractés de dues qüestions separables, o com si el procés de formalització fós quelcom immodificable o sense importància. Òbviament totes aquestes consideracions són aplicables tant a l'hora de fer films com de mirar-los.

Al llarg d'aquest treball s'han analitzat una sèrie de films que busquen transformar l'activitat cinematogràfica en un poderós mitjà d'investigació al servei de la unificació de l'activitat quotidiana, i al mateix temps transformar l'activitat quotidiana a partir d'una fenomenologia que força a la deconstrucció de la noció d'espectador per donar pas a una nova relació entre subjecte i cinematografia. Aquesta nova relació, sorgida de posar en qüestió els lligams i la pròpia naturalesa d'un ésser humà en tant que subjecte producte de la seva dimensió social i d'un dispositiu cinematogràfic en tant que objecte inherentment condicionat per la percepció subjectiva i social d'aquest ésser humà, permet unificar indissolublement crítica social i crítica cinematogràfica, tot fusionant la teorització entorn l'activitat cinematogràfica i l'activitat quotidiana a partir de la qüestió central de la separació entre subjecte i representació, una qüestió fonamental sobre la qual encara resta força per conèixer. Resseguint el paradigma del qual parteix la fenomenologia estudiada, el recorregut del treball ha partit de la problemàtica del subjecte i la unificació de la vida, ha passat llavors a la problemàtica de l'objecte i la unificació de l'entorn, i finalment ha unit a aquests dos aspectes la problemàtica del vincle i de la utilització del film com a instrument d'unificació. En

cadascun dels apartats s'han desplegat una sèrie de nocions fonamentals entorn cadascuna de les qüestions plantejades, finalment en el darrer apartat s'ha efectuat una primera aproximació a la caracterització de la fenomenologia estudiada, pendent de ser completada en una fase posterior de recerca. D'aquesta manera cal remarcar un cop més que les conclusions finals de la recerca tenen un caràcter provisional respecte la tesi doctoral, on es buscaria una contextualització filosòfica i fílmica més àmplia, com també una metodologia que permeti arribar a resultats més concrets, per tal de copsar millor com la matèria ha evolucionat fins a l'actualitat i quin és des d'una perspectiva transdisciplinària l'estat actual de la qüestió.

Conclusions finals

Els films de Debord i Bresson prenen com a punt de partida el subjecte, un subjecte observable en el món del quotidià, tanmateix allò que realment interessa investigar a ambdós autors no és tant la vida quotidiana del subjecte, com allò que aquesta no és però podria arribar a ser. Per això cal primerament buscar a l'interior del subjecte, veure quines són les motivacions que regeixen el seu dia a dia, intrínsecament i extrínsecament, per valorar fins a quin punt el subjecte controla lliurement el seu dia a dia, més concretament s'han d'analitzar paràmetres com vida i existència, desig i temps, singularitat i coherència. Aquí hom troba la influència determinant de l'entorn, un entorn que no obstant escapa al control del subjecte col·lectiu en tant que agregat de subjectes individuals, per sotmetre-ho tot a l'albir d'una mà invisible que tot ho controla. Aquestes forces invisibles que mouen el subjecte en la seva quotidianitat, han de ser per tant investigades i dissoltes pel subjecte individual com col·lectiu, per poder donar pas així a una unificació definitiva de la vida i l'entorn.

Quan Debord i Bresson investiguen les forces invisibles que mouen l'ésser humà en la seva quotidianitat, destaquen una sèrie d'aspectes que sense ser exclusius tenen gran rellevància a l'hora de sintetitzar aquestes forces ocultes. El diner mou la gent en la vida social, el diner de per sí no té valor sinó com a equivalent universal de la mercaderia, el diner i la mercaderia son els eixos centrals d'una ideologia que pren com a valors suprems treball i consum, la ideologia vigent fomenta que les relacions socials tendixin cada cop més a reduir-se a un intercanvi, l'intercanvi en tant que interacció

basada en un principi d'equivalència i reciprocitat en què el valor de canvi cobra cada cop més importància sobre el valor d'ús atribueix un paper cada cop més preponderant a la imatge, la conquesta de la imatge sobre l'objecte culmina amb la separació del subjecte abocat de forma ferotge a la producció i el consum envers l'objecte produït i consumit que, erigit en representació independent i definitiva, esdevé espectacle.

Tant Debord com Bresson constaten amb els seus films que no pot donar-se unificació de la vida sense unificació de l'entorn i viceversa, de manera que els seus treballs d'investigació apunten vers la recerca d'un desconegut, la unificació del cinematogràfic i el quotidià. L'afany per assenyalar determinats factors que guien l'activitat quotidiana com cinematogràfica cerca no més que suggerir alguns dels aspectes als quals caldria parar atenció per tal d'avançar vers aquest desconegut. La voluntat d'utilitzar el cinematògraf i la creació conscient de situacions com a mitjans d'investigació per a cercar materialitzacions d'aquest desconegut no fan més que encetar un procés de materialització del desconegut que necessàriament ha de quedar fora de l'espectacle. És per això que la supressió definitiva de la distància entre subjecte i representació, entre vida i cinematografia, no pot donar-se sota la forma d'un espectacle que pretengui unir el cinematogràfic i el quotidià separats entre sí i respecte sí mateixos, d'un simulacre que unifiqui el separat en tant que separat.

Els films de Debord i Bresson són aportacions a la recerca d'unitat en el camp cinematogràfic i quotidià, aquestes aportacions constitueixen un únic mètode pel conjunt dels dos autors i de tots els seus films, un mètode que pren com a preocupació central la qüestió de la unitat de totes les coses. En aquest mètode la qüestió de la unificació del film és inseparable de la qüestió de la unificació de la vida quotidiana, del qual es desprèn la importància de la participació del subjecte tant en el transcurs del film com en el conjunt de la seva vida quotidiana. L'objectiu final, la unificació del cinematogràfic i quotidià, ha de donar-se llavors per una activitat conscient que guia totes les experiències i moments viscuts de manera singular, al marge de qualsevol reproductibilitat mecànica en imatges i sons, en comptes de pel flux de vivències creades per altres i apreheses des de la passivitat que comporta tota separació entre subjecte i representació.

A mitjans del segle XX neix a la capital francesa una nova fenomenologia que qüestiona a fons la manera de veure i de fer films per tal de promoure una transformació radical de l'activitat quotidiana i cinematogràfica. Aquesta transformació parteix del reconeixement del subjecte receptor, de la seva capacitat d'interactuar amb l'objecte fílmic, alhora que concep el film com una provocació que ha d'instar el destinatari a participar d'alguna manera en l'acció, per tal d'acabar amb la distància entre qui veu i qui fa el film, tot unificant subjecte i objecte en termes teòrics com pràctics més enllà i tot de l'activitat cinematogràfica. Partint de la idea que el problema de la separació no es circumscriu a l'experiència cinematogràfica, aquesta mena de film comença com una experiència quotidiana més, que a diferència de la resta obre gradualment la via vers una activitat unificada, i per tant suscita una profunda ruptura respecte a la forma convencional de relacionar-se amb el cinematogràfic i el quotidià. Un film d'aquest tipus pot contribuir llavors a la presa de consciència respecte l'escletxa abismal que separa subjecte i representació, la necessitat vehement d'unificar vida i entorn pot conduir llavors a una recerca cada cop més desesperada de la unitat, a mesura que es constata que allò que contínuament es reconstitueix i reforça arreu és una inversió de la unitat de totes les coses, tanmateix un film d'aquesta condició convida a més a donar un nou ús a uns mitjans cinematogràfics especialment adients per observar i estudiar relacions entre elements subjectius i objectius de la vida social. Un film com aquest pretén en certa manera fomentar una actitud permanentment crítica del subjecte a l'hora de mirar i escoltar al seu voltant, d'aquí la renúncia explícita a l'abundància, l'emfatització, la supeditació de l'oïda a la vista, als procediments de figuració i representació, i a la separació de forma i contingut. Un film així busca al cap i a la fi explorar i experimentar noves maneres d'aprehendre i concebre la vida, el món i els propis films, a la recerca de la unitat de totes les coses. Tal film sorgeix en definitiva d'un treball de recerca més ampli orientat a qüestionar radicalment dues concepcions fonamentals com són les de subjectivitat i objectivitat, així com els vincles o xocs d'aquestes envers altres subjectivitats i objectivitats, a partir d'una noció d'unificació que implica tant el cinematogràfic com el quotidià.

PART II: ANNEXOS

BIBLIOGRAFIA I FILMOGRAFIA DE GUY DEBORD I ROBERT BRESSON

Biografia de Guy Debord (1931-1994)

Fill de Paulette Rossi y Martial Debord, Guy nasqué el 1931 en el sí d'una família burgesa resident a París¹⁴⁶. Degut a la prematura mort del seu pare i a les nombroses aventures amoroses de la seva mare, va créixer amb la seva àvia que el traslladà per diferents poblacions mediterrànies. Es diu que va ser un jove problemàtic, després d'acabar el batxillerat va començar els estudis de dret a la Universitat de París però ben aviat els deixà per esdevenir poeta, revolucionari, escriptor i cineasta. Acabada la II Guerra Mundial es va unir al grup Socialisme o Barbàrie, dirigit per Cornelius Castoriadis, una escissió de la Quarta Internacional orientada a la crítica de les burocràcies com a forma de reproducció de la societat capitalista. L'any 1951 al Festival de Cinema de Cannes Debord entra en contacte amb el lletrisme, un moviment revolucionari fundat el 1945 per Isidore Isou, qui parteix de la destrucció de la poesia en mots en favor d'una estètica basada en la lletra i el signe per engendrar una obra polimòrfica i iconoclasta basada en el concepte de creació generalitzada i una fusió de diverses branques de coneixement que van de la teoria de l'art a la inversió de la societat i de la vida (Monsinjon et Saint Chamas, 2006). L'any 1952 en rebuig a la idolatria de la creativitat i els límits en quant a ambicions dels lletristes Guy Debord, G. J. Wolman, J.-M. Mension, i J.-L. Brau funden en secret la Internacional Lletrista, la ruptura definitiva es produeix uns mesos després arran d'un escàndol protagonitzat pels escindits en la recepció de Chaplin a l'hotel Ritz per part de la prefectura de policia (Gauthier, 2001). L'any 1957 Debord participa de la fundació de la Internacional Situacionista, grup sorgit de la fusió de la Internacional Lletrista, el Moviment Internacional per una Bauhaus Imaginista, i el Comitè Psicogeogràfic de Londres, tots ells influïts per les idees de pensadors marxistes com Anton Pannekoek, Rosa Luxemburg, Georg Lukacs o el comunisme dels consells, com també per la voluntat de

superar les temptatives revolucionàries d'avantguardes artístiques predecessores com el dadaisme, el surrealisme o el lletrisme. Partint de la necessitat d'alliberar-se de les condicions històriques per a una reapropiació del real, el grup comença preocupat per qüestions relatives a l'art i l'urbanisme per deixar pas progressivament a continguts polítics i revolucionaris cada cop més amplis fins assolir una crítica global de la societat espectacular- mercantil que unida al desig de revolució social actua com a catalitzador de la revolta francesa de maig de 1968 (IS, 1969). Guy Debord i els situacionistes adquireixen força rellevància a partir dels fets de Maig del 68 (Jappe, 1993:121). La Internacional Situacionista passa a situar-se al centre de totes les mirades, treu un número la seva revista amb extensos articles on s'analitza a fons els esdeveniments i el 1972 s'autodissol. Per la seva banda Debord amant sempre de la màxima discreció esdevé més inaccessible encara, la seva negativa a entregar-se a la fama o la rendibilitzar econòmicament la seva popularitat el fan romandre sempre allunyat dels canals de l'espectacle, convertint-lo en algú definitivament irrecuperable, a diferència de molts altres dels protagonistes i intel·lectuals destacats de la seva època. Durant els anys setanta Debord contrau matrimoni amb Alice Becker-Ho i emprèn una fructífera col·laboració amb Gérard Lebovici, qui a més de reeditar *La societat de l'espectacle* (Debord, 1967) i molts altres textos d'extrema esquerra i dubtosa rendibilitat, produeix els films de Debord, i fins i tot adquireix una sala per a exhibir-los en exclusiva. A finals dels anys setanta Debord participa a Itàlia d'un moviment obrer d'extrema esquerra, una subversió que considera extremadament perillosa pel fet d'escapar del control del Partit Comunista en un país que resumeix les contradiccions socials del món sencer alhora que tracta d'amalgamar el poder burgès i el burocràtic-totalitari (Debord, 1979:105-127). Ja als vuitanta el misteriós assassinat de Lebovici i la reacció de la premsa fan que Debord retiri els seus films de circulació, a partir de llavors la seva isolació i problemes d'alcoholisme semblen incrementar-se encara més fins que a finals de la dècada publica *Commentaires sur la société du spectacle* (1988) i el primer volum de la seva autobiografia, *Panegyrique* (1989). Als anys noranta gairebé totes les seves obres són reeditades per Gallimard i la premsa parla més que mai d'ell amb articles que ell cita i comenta amb sarcasme a *Cette mauvaise réputation* (1993), únic escrit d'aquesta etapa, el darrer any de la seva vida realitza amb Brigitte Conrad un documental titulat *Guy Debord, son art, son temps* (1995), produït per a Canal+ i estrenat poc després del seu suïcidi el 30 de novembre de 1994.

Filmografia de Guy Debord (1952-1978)

Guy Debord sempre es considerà a sí mateix com un cineasta a més d'un teòric, fins al punt de veure en el cine el seu verdader "ofici" (Jappe, 1993:121)¹⁴⁷. La seva filmografia consta de sis pel·lícules realitzades entre 1952 i 1978, totes elles enregistrades en 35mm, en blanc i negre, de durada molt dispar, i d'un caire documental proper al film-assaig (Knabb, 1998, 2003). Les tres primeres van ser rarament exhibides malgrat el primer títol provocà alguns escàndols als anys cinquanta, les tres darreres van ser una mica més projectades a París durant els setanta i principi dels vuitanta, malgrat no va ser molta la gent que va tenir oportunitat de conèixer-les, ja que gairebé sempre els plantejaments de Debord escrits amb paraules i lletres van tenir millor acollida que aquells escrits amb imatges i sons. Normalment aquests treballs compten amb una *veu en off* principal, que sol ser la del propi Debord, mesclada amb imatges i ocasionalment música, subtítols, marcs de text, seqüències d'altres films, etc. El més cèlebre dels films de Debord és sens dubte *La Société du Spectacle* (1973), adaptació cinematogràfica del llibre homònim, la resta de treballs filmats evoquen a grans trets les seves aventures al submón bohemí de París dels cinquanta, que queda contrastat amb el món creixentment ignorant, lleig i alienat del capitalisme (Knabb, 1998, 2003).

L'any 1952 Debord acaba la seva primera obra cinematogràfica, *Hurlements en faveur de Sade*, un film de 75 minuts que en quant a imatge alterna seqüències de pantalla completament en blanc amb d'altres de pantalla completament en negre, i en quant a banda sonora combina cites, observacions sobre la vida dels lletristes, afirmacions teòriques i extensos períodes de silenci, a més d'un llarg seguit de sons escatològics i 'gemecs en favor de Sade'. L'any 1959 Debord enllesteix el seu segon film, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, un curtmetratge d'uns 20 minuts de durada 'sobre el pas d'unes poques persones a través d'una unitat de temps més aviat breu' que juntament amb el film següent tracten la vida dels situacionistes en l'època, amb imatges que il·lustren les seves derives al Cafè de Saint-Germain-des-Prés i altres "Halles" nocturns. L'any 1961 Debord finalitza la seva tercera obra cinematogràfica, *Critique de la séparation*, de nou un curtmetratge d'uns 20 minuts de durada que recull valuoses observacions entorn el món del cinema, amb un títol que remarca la importància que els situacionistes confereixen a la noció de

separació. L'any 1973 apareix *La Société du Spectacle*, un llargmetratge de 80 minuts de durada que ofereix una extensa descripció de la concepció d'espectacle, aquest film és una adaptació cinematogràfica del cèlebre llibre de Debord en què fragments de l'obra llegits de manera singular són combinats amb seqüències de cinema Soviètic o de Hollywood (*Potemkin*, *Ten Days That Shook the World*, *For Whom the Bell Tolls*, *Shanghai Gesture*, *Johnny Guitar*, *Mr. Arkadin*, etc.), anuncis de televisió, imatges de publicitat, pornografia tova, escenes de carrer, material d'arxiu provinent de noticiaris i documentals (entre els quals imatges de l'Espanya de 1936, Hongria 1956, Watts 1965, França 1968, i altres revoltes del passat), i periòdiques interrupcions de títols amb cites de Marx, Maquiavel, Clausewitz o Tocqueville (Knabb, 1996). Dos anys després de l'aparició del film *La Société du Spectacle* (1973) s'estrena *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film "La Société du Spectacle"* (1975), un curtmetratge de 25 minuts mitjançant el qual Debord pretén discutir i rebatre tots els judicis tant a favor com en contra fins llavors apareguts entorn la seva anterior obra cinematogràfica, com també fer alguns aclariments al voltant de la concepció d'espectacle, aquest film és en sí mateix un bon testimoni de la importància que l'autor confereix al debat d'idees i més concretament a la crítica cinematogràfica, com també una resposta conseqüent amb el pensament i estil dialèctic que travessa tota la seva obra. L'any 1978 apareix el darrer treball cinematogràfic de Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*, un llargmetratge de 100 minuts que pren com a centre la 'vida real', ja no l'espectacle (Debord, 1989), a diferència de *La Société du Spectacle* (Debord, 1967) moltes de les imatges estan directament rodades per l'autor i el text ha estat escrit expressament pel film, el comentari inclou cites, al·lusions, referències i evocacions de pensadors com Hegel, Bossuet, Marx, Lautréamont, Saint-Just, Swift, Jomini, Maquiavel, Ariosto, Dante, Li Po, Musil, Shakespeare, Heràclit, Villiers de l'Isle-Adam, Pascal, Stevenson, Omar Khayyam, Alcuino (o Albino), Eclesiastès, Hemingway, Clausewitz, Gracián, Keats, Shelley, Victor Hugo, Sun Tse, Homer, Musset, François Villon, Tucídies, Retz, T'ang, Sorel... la música comprèn el preludi del Quart concert reial primer moviment del *Nou Concert n° 11* de François Couperin, i *Whisper not* de Benny Golson, interpretada per Art Blakey i els Jazz Messengers (Debord, 1980). L'any 1984 l'encara avui irresolt assassinat del seu amic i editor Gérard Lebovici, qui a més havia finançat els tres darrers films de Debord, duu l'autor profundament aïrat per la resposta de la premsa francesa davant el succés a retirar tots els seus films de circulació per un període que es prolongarà fins a deu anys, un motiu

més pel qual aquests films són poc coneguts. La retirada de circulació dels films de Debord no impedeix però l'aparició de diferents edicions impreses dels seus guions, entre altres (Knabb, 1998, 2006): *Oeuvres cinématographiques complètes: 1952-1978* (Champ Libre, 1978; Gallimard, 1994) amb els guions il·lustrats dels sis films, una edició separada i comentada del guió de *In girum* (Lebovici, 1990; Gallimard, 1999), el mateix guió de *In girum* traduït per Lucy Forsyth (Pelagian, 1991), traduccions dels altres cinc films fetes per traductors diversos recopilades i fins a cert punt revisades per Richard Parry (ed.) a *Society of the Spectacle and Other Films* (Rebel, 1992), un informe detallat dels films de Debord fet per Thomas Levin a la col·lecció de McDonough (MIT Press, 2002), i finalment *Complete Cinematic Works* (AK, 2003), l'obra més completa al respecte fins al moment que inclou les noves traduccions dels sis guions realitzades per Ken Knabb a més de il·lustracions, documents i anotacions extensives. L'any 1994 Guy Debord en col·laboració amb Brigitte Cornand elaboren un treball en vídeo de 60 minuts de durada titulat *Guy Debord, son art et son temps* (1994), força en la línia dels sis treballs fílmics anteriors pel que fa a estil però més influenciat a nivell teòric pels *Comentaris sobre la societat de l'espectacle* (Debord, 1988), com "el seu art" es presenta un resum de la pantalla en negre amb silenci del seu primer film, com "el seu temps" una selecció de les imatges més funestes emeses per televisió en els darrers anys (Jappe, 1993:120). En tot cas no és fins l'any 1995 quan mort Debord els films en sí juntament amb aquest nou documental en vídeo tornen a veure la llum, aquest cop a través de la seva difusió per televisió de pagament, circumstància que possibilita una extensiva redistribució de nombroses còpies de les obres en vídeo per diferents vies. Una dècada més tard la vídua de l'autor Alice Debord engega un procés de recuperació de l'obra cinematogràfica de Debord que culmina l'any 2005 amb la reedició dels seus films en un cofre de tres DVD, amb motiu d'aquesta redistribució en format digital els films són reestrenats en nombroses sales arreu de França a finals de l'any 2005 i tornen així a les sales de projecció¹⁴⁸. Aquest procés de recuperació origina també la traducció a l'anglès dels guions i altres documents, que a més de donar lloc al llibre *Complete Cinematic Works* (Debord, 1952-1978) han de servir per subtitular les obres en la seva distribució anglesa, val a dir que la traducció anglesa de les transcripcions completes dels sis films de Debord és alhora publicada a Internet, juntament amb altres obres de Debord i els situacionistes també traduïdes a l'anglès (Knabb, 1998).

Guy Debord és en definitiva un cineasta autor de sis pel·lícules i un treball en vídeo, als que cal afegir una extensa producció bibliogràfica estretament vinculada al món del cine, integrada per nombrosos articles, editorials, cartes, prefacis, comunicats, tractats, traduccions, i no menys de disset llibres, entre els quals destaquen *Contre le cinema* (Dinamarca, 1964), *La Societe du Spectacle* (Paris, 1967), i *Oeuvres Cinematographiques Completes, 1952-1978* (Paris, 1978), juntament amb les successives transcripcions i compilacions de crítiques dels seus propis films (Not Bored, 2005). Si bé és cert que en línies generals el treball en vídeo, les diverses creacions visuals, i especialment les sis pel·lícules realitzades per Debord han experimentat una sort molt diferent als seus treballs escrits en paper, infinitament més valorats, tant uns com altres constitueixen aportacions decisives, rigoroses, coherents i vigents no només a l'estudi teòric del cine o al pensament cinematogràfic, sinó al propi llenguatge o pràctica cinematogràfics. En els seus films Debord ataca el mitjà cinematogràfic en sí, emprant el llenguatge fílmic en contra de sí mateix, desafiant els espectadors a crear les seves pròpies aventures enlloc de consumir passivament les pseudo-aventures que els són presentades (Knabb, 1998, 2003)¹⁴⁹. Això queda reflectit ja en el seu primer film, que combina llargues seqüències de pantalla completament en blanc amb altres de pantalla completament en negre acompanyades la major part del temps de llargs períodes de silenci i gemecs, i perdura fins el darrer, en què la veu en off de Debord afirma: “En aquest film, per exemple, jo simplement declaro algunes veritats sobre un rerefons d’imatges que són trivials o falses. Aquest film desdenya els fragments d’imatges de les quals està compost. No desitjo preservar res del llenguatge d’aquest art desfasat, excepte potser el contraplà de l’únic món que ha observat i un tràveling a través de les idees efímeres d’una era. M’enorgulleixo d’haver fet un film a partir de qualsevol deixalla que es trobés a mà; i trobo divertit que la gent qui se’n queixarà són qui han permès que les seves vides senceres estiguin dominades per tota mena de deixalla” (Debord, 1978). Debord comença aquest mateix film declarant que té la intenció de no fer cap concessió davant el públic i el cine al qual aquest està acostumat, en un exercici que és valorat anys més tard: “El 1978, una pel·lícula il·lustrava efectivament aquest discurs. És cert que per aquesta classe de pel·lícula no hi havia verdaderament lloc en el cine, així com ara s’està veient que pel cine mateix no i ha gaire lloc a la societat. Les meres paraules seran, no obstant, instructives, a fi d’afegir a aquestes algunes notes que ajudin a entendre-les. El nostre temps haurà deixat pocs escrits que encarin amb tanta franquesa les grans transformacions que el marcaren. Així

doncs, què hauran pogut veure i dir de verdader a propòsit d'això qui compartiren part de les seves il·lusions i ambicions combinades?" (Debord, 1999). A partir de les paraules del propi Debord en aquestes dues cites, podem entendre que un anàlisi dels films de Debord s'ha de concentrar sobretot en el comentari més que en les imatges, ja que és en les paraules on podrem localitzar les aportacions més valuoses d'aquest autor, tal i com ell mateix ens suggereix. A banda d'això, l'altre gran focus del nostre anàlisi el constituïran els seus escrits, i puntualment també alguns aspectes de la seva biografia, donat que en aquest cas les teories i pràctiques al voltant del cinema van molt lligades a la manera d'afrontar la vida, davant la impossibilitat de separar el cineasta del teòric, escriptor, poeta i revolucionari.

Biografia de Robert Bresson (1901-1999)

Tot i que molts llibres de referència donen com a data de naixement el 1907, Robert Bresson va néixer probablement l'any 1901 i va morir el desembre de 1999, de manera que visqué tot el segle XX excepte uns 21 mesos (Reader, 2000:8-11)¹⁵⁰. Nascut a la província de Auvergne, al centre França, va cursar secundària a un barri de la perifèria de Paris anomenat Sceaux, on es va especialitzar en llatí, grec i filosofia. En acabar l'educació secundària va dedicar-se a la pintura, activitat que va haver d'abandonar a causa de problemes nerviosos, val a dir que encara avui no es té constància de cap pintura seva ni de cap crítica al respecte. Es casà per primer cop als dinou anys, va ser empresonat pels alemanys en el decurs de la II Guerra Mundial durant un any i mig, enviudà i posteriorment es tornà a casar amb Mylène Van der Mersch, assistent de direcció en els seus darrers sis films, no tingué mai fills, i visqué de manera molt discreta la major part de la seva vida entre un apartament a l'Ile Saint-Louis de Paris i una casa al camp prop de Chartre. Malgrat ja a l'any 1934 havia dirigit en una comèdia en migmetratge titulada *Les Affaires publiques*, i entre 1933 i 1939 havia col·laborat amb nombrosos films escrivint diàlegs, fent adaptacions, col·laborant amb guions, fent d'assistent de director o ajudant en la producció, la seva carrera cinematogràfica es desenvolupa principalment entre 1943 i 1983, quaranta anys en què dirigeix 13 llargmetratges, tot i que els primers no s'acostumen a adscriure dins el seu singular sistema, el cinematògraf. La seva obra, malgrat incompresa durant molt de temps per la majoria dels marxistes i surrealistes de l'àmbit de la revista *Positif*, ha estat

sempre extremadament valorada pels *Cahiers du Cinema* i la *Nouvelle Vague*, fins al punt de ser considerada per molts la més gran aportació a la cinematografia francesa, Jean-Luc Godard per exemple afirmava l'any 1957 que Bresson “és al cine francès allò que Dostoievski a la novel·la russa o Mozart a la música alemanya”¹⁵¹.

Filmografia de Robert Bresson (1943-1983)

Dels tretze llargmetratges que componen la filmografia de Bresson els vuit primers són en blanc i negre, la durada és gairebé sempre entre 80 i 100 minuts, les tres excepcions són *Journal d'un curé de campagne* (1951) amb 110 minuts, *Pickpocket* (1959) amb 75 minuts, i *Le Procès de Jeanne d'Arc* (1962) amb 65 minuts. En termes generals no s'utilitzen pràcticament mai actors, i les persones qui han aparegut en un film no tornen a aparèixer en cap altre. Malgrat les dificultats que presenten a la classificació en una primera aproximació es pot dir que són tot ficcions dins l'àmbit de la tragèdia. Alguns d'aquests films parteixen d'adaptacions d'autors com Denis Diderot, Georges Bernanos, Fedor Dostoievski o Lleó Tolstoi, altres de documents històrics com el relat del comandant André Devigny, les actes del procés i rehabilitació de Joana d'Arc, o *Les romans de Chrétien de Troyes*, també n'hi ha que es basen en guions propis: *Pickpocket* (1959), *Au hasard Balthazar* (1966), *Lancelot du Lac* (1974) i *Le Diable probablement* (1977), en tots els casos el relat serveix de punt de partida per tal d'intentar narrar a partir de la pròpia experiència.

Les Anges du péché (1943) ens apropa a una jove acomodada però apassionada que arran d'ingressar en un convent d'ajuda a convictes coneix una altra noia empresonada per un robatori presumptament no comès, quan en sortir la segona assassina el responsable del seu confinament i busca refugi al convent la convivència s'enrareix fins al punt que la primera jove és expulsada, finalment la jove expulsada és readmesa però mor per malaltia mentre la segona s'entrega a la policia per ser castigada. *Les Dames du Bois de Boulogne* (1945) tracta d'una noia que en adonar-se que el seu amant perd interès en ella decideix venjar-se intentant casar-lo amb una prostituta, l'engany sorgeix efecte i poc després del matrimoni es destapa tota la trama. *Journal d'un curé de campagne* (1951) relata la història d'un cura que arriba a un poblet de la Campanya on tothom mira d'aprofitar-se'n, com més intenta ajudar la gent més

empitjora el seu càncer d'estómac i el seu estat d'ànim, la seva agonia física i espiritual culmina amb la seva solitària mort en un hostel. *Un condamné à mort s'est échappé* ou *Le Vent souffle où il veut* (1956) explica com un condemnat a mort i el seu company de cel·la aconsegueixen fugir d'una presó que en realitat és un centre d'extermini per a alguns dels companys que allà conviuen amb el protagonista. *Pickpocket* (1959) conta com un jove que s'esforça per convertir-se en un bon pispa comença per robar la seva mare qui mor al poc temps i acaba a la presó, entremig la noia que cuidava la seva mare ha estat abandonada pel seu millor amic després de quedar embarassada, l'amor entre ambdós sorgeix només un cop ell ja és dins la presó. *Le Procès de Jeanne d'Arc* (1962) documenta en base a les actes del procés els fets històrics que envoltaren el judici de fe a Joana d'Arc i la seva crema a la foguera, després d'un llarg setge sense treva, com si fos una bruixa heretge qualsevol. *Au hasard Balthazar* (1966) és la història d'un ase que a mesura que passa d'amo en amo pateix tots els vicis dels humans que l'envolten a cada moment, que el torturen i maltracten fins que mor d'un tret a la muntanya carregat de material de contraban, pel camí vexacions i abusos de tota mena també entre humans. *Mouchette* (1967) parla d'una nena que viu a un petit poble marginada per les seves companyes d'escola i la resta de gent del poble, amb una mare moribunda, un pare alcohòlic que la maltracta i una germaneta recent nascuda que no para de plorar, la noia és violada i finalment es suïcida. *Une femme douce* (1969) és una jove desencantada que coneix i es casa amb un usurer qui la veu com un més dels seus objectes, la relació degenera cada cop més amb l'avarícia i la manca d'afecte fins que un dia ella es suïcida. A *Quatre nuits d'un rêveur* (1972) un pintor jove i somiador coneix a una jove a punt de suïcidar-se al Pont Neuf de Paris, parlen i queden per la nit següent, mica en mica ell descobreix que ella havia quedat de trobar-se allà amb el seu amant un any abans, durant la quarta nit ell li declara el seu amor i ella sembla correspondre'l però finalment l'amant retorna i la noia se'n va amb ell. *Lancelot du Lac* (1974) narra les desventures dels Cavallers de la Taula Rodona a Camelot després de retornar de la funesta i fracassada recerca del Sant Grial, l'amor impossible entre Lancelot i Ginebra, l'ambició de Mordred, la incompetència d'Artus i la set de sang de tots i cadascun dels cavallers acaben per conduir els antics companys d'armes a matar-se entre ells al bosc. *Le Diable probablement* (1977) es fixa en un jove intel·ligent però amb un gran buit interior que no troba sortida en el sexe, la diversió, les drogues, la política, la religió, l'ecologia, els estudis ni la resta de coses que l'envolten, finalment demana a un company que el mati, i aquest ho fa simulant un suïcidi per uns pocs

diners. *L'Argent* (1983) versa sobre un jove treballador que en ser víctima d'un engany amb bitllets falsos perd un judici i la feina, arran de participar en un intent frustrat d'atracament acaba a presó, més tard perd la seva dona i filla, al cap d'un temps surt de presó i mata dues famílies per robar-los els diners, i finalment torna un cop més a presó.

Els films de Bresson són d'entrada difícils degut a la manca d'elements tranquil·litzadors i a l'estranyament en formes (Walsh, 2000). El procés creatiu es basa en restar enlloc de sumar, sota la premissa del "menys és més". Les obres són compostes de centenars de plans relativament curts, cadascun força "pla" individualment. Els moviments de càmera són mínims, l'enquadrament mostra allò que l'autor considera important i res més, sovint s'entreté en l'espai físic després que els "models" hagin sortit de quadre. Les seves objeccions als actors de cinema professionals i a allò que considera la mescla impermissible del teatre i cinema són prou cèlebres, en aquest sentit es parla de "models" enlloc d'actors, i de posada en ordre enlloc de posada en escena. Els diàlegs són limitats i els models, mai professionals, diuen els textos en un curiós to de monòleg, com si parlessin per sí mateixos enlloc de recitar-los dramàticament, tot i que la seva paraula és tranquil·la i els seus moviments són durs i continguts, les seves faccions suporten una intensitat captivadora. L'autor busca allò que els cossos amaguen, enlloc d'allò que els actors pretenen mostrar, el seu interès principal rau en revelar la vida secreta interior de cadascun, allò que realment els mou. La banda sonora es basa sobretot en sons altament depurats, la música és cada cop menys important fins al punt que desapareix per complet en els darrers films. La majoria de les pel·lícules duren al voltant de 90 minuts, requerien diversos mesos de rodatge, i comptaven amb pressupostos i recursos molt limitats, com també amb considerables obstacles. Partint de la idea que cada pla comporta un gran risc, alguns plans eren rodats més de cent vegades. Malgrat l'extensiva preparació i l'afany de control de cada element del procés creatiu, l'autor s'aferrava a la dialèctica entre consciència i espontaneïtat, per això confiava plenament en la sorpresa, l'atzar i la improvisació. Els elements del pla són construïts a consciència, minuciosament, sovint a través de patrons de repetició i variació. No hi ha gran final, la veritat de l'obra és en cada pla, al final hom sent, per sobre de qualsevol altra cosa, que ha estat portat cara a cara vers un problema o condició essencial. Sigui quin sigui el punt de vista de l'autor, l'efecte conjunt és profundament humà: el tractament de la gent, lluny de despectiu i condescendent, pren sempre seriosament les dificultats i defectes de cada persona, fent

de la vida al segle XX el gran tema, malgrat la manca de referències a esdeveniments concrets.

Addicionalment als tretze llargmetratges esmentats, l'any 1975 Bresson publica les seves *Notes sobre el cinematògraf*, un recull d'observacions aforístiques on contraposa el cine al cinematògraf, un dels pocs escrits on deixa constància de les seves reflexions més profundes al voltant dels seus films enfront de la resta del cine. Aquest llibre que comprèn un quart de segle de reflexions al voltant dels principis i les pràctiques de la cinematografia no és concebut com un recull d'articles periodístics o un intent de construir una teoria cinematogràfica, sinó com una llarga sèrie d'aforismes o màximes, la majoria d'ells datats entre 1950 i 1958, i en una proporció inferior entre 1960 i 1974 (Reader, 2000:126-131)¹⁵². Aquest llibre és pràcticament la única font directa on podem trobar una exposició àmplia i detallada del punt de vista de Bresson sobre la teoria i pràctica cinematogràfica, ja que habitualment el director ofereix molt poques explicacions d'allò què fa. Hom pot intentar buscar en els seus films és clar, però ens serà difícil trobar-hi pautes clares tant pel seu caràcter críptic com pels seus diàlegs, dissenyats per a individus de poques paraules. Hi ha també vuit articles, la majoria publicats a Cahiers du Cinéma, encara que alguns són molt breus i altres són efemèrides motivades per la desaparició de grans figures del món cinematogràfic com André Bazin o Jean Cocteau. La darrera font directa la conformen una llarga llista d'entrevistes en format paper i audiovisual, la més cèlebre en format paper probablement la mantinguda l'any 1966 amb Jean-Luc Godard i Michel Delahaye, publicada sota el significatiu títol de *La question*, en audiovisual tal vegada la mantinguda amb François Weyergans el 1965, d'on sorgeix el documental *Bresson, ni vu ni connu*, malgrat no es pot deixar d'esmentar el documental *Der Weg Naar Bresson* [*El camino a Bresson*] de Jurriën Rood i Leo de Boer, un llarg recorregut pel Festival de Cannes de 1983 que culmina amb una entrevista d'una sola pregunta i pocs segons de durada, bona prova de com a mesura que avança en la seva filmografia i millor sap allò què fa Bresson es mostra cada cop més inaccessible i menys predisposat a concedir entrevistes. A partir d'aquí, podem recórrer a una llarga llista de fonts indirectes que van des d'articles com els d'André Bazin (1951) i Susan Sontag (1964), a monografies com les de Philippe Arnaud (1986), Keith Reader (2000) o Santos Zunzunegui (2001), passant per capítols de treballs de recerca de caire més personal com la de Paul Schrader (1972)¹⁵³. En tot cas qualsevol anàlisi sobre el cinematògraf de Bresson ha de prendre

sempre com a font principal els tretze llargmetratges esmentats, les seves paraules, i allò que s'ha escrit al respecte.

Context històric, social i cultural

Per posar en relació la vida i obra de Robert Bresson (1901-1999) i Guy Debord (1931-1994) podem començar per remetre'ns en primera instància a petites coincidències de caire circumstancial, com poden ser el lloc i moment històric comú que els toca viure: París, II Guerra Mundial, naixement de la modernitat cinematogràfica, Maig del 68, inici i fi de l'era bipolar... Un segon aspecte biogràfic compartit podria trobar-se en la negativa d'ambdós autors a entregar-se a la recerca de diners, poder, fama, reconeixement, premis, celebritat, etc. Si parem atenció a les obres escrites d'un i altre autor, podem detectar certes semblances entre l'estil dialèctic d'obres com *La Société du Spectacle* (Debord, 1967) i les *Notes sur le cinématographe* (Bresson, 1975), tant un com l'altre disposen les seves idees en frases curtes amb relativa independència i interdependència, sempre a un mateix nivell i totes relacionades, amb una escriptura aforística que recorda a la utilitzada per pensadors com Nietzsche o Heidegger. En quant a temàtica a primera vista l'obra de Bresson que més s'aproxima a Debord és *Le diable probablement* (Bresson, 1977), un film susceptible de ser llegit com la desesperació i derrota en tots els camps dels joves després del Maig Francès, fins i tot la del propi Debord, més en general podem parlar també d'una preocupació per la vida quotidiana a les societats contemporànies que recorre tots els films d'un i altre. En el camp estrictament cinematogràfic curiosament ambdós autors compten pel seu primer film amb la valuosa col·laboració de Jean Cocteau, qui recolza Bresson a l'hora de presentar el projecte de *Les Dames du Bologne*, signant el guió conjuntament i oferint alguns consells a l'hora de conjugar el relat de Diderot amb el de Bresson (Samuels, 1970), i qui participa també del primer film lletrista *Traité de bave et d'éternité* (Isou, 1951), film que defensarà juntament amb *Hurlements en faveur de Sade* (Debord, 1952) en les seves accidentades presentacions al Festival de Cannes. Precisament aquest primer film de Debord de l'any 1952 comença amb un llistat dels seus films predilectes: "Quina primavera! Apunts per la història del film: 1902: *A Trip to the Moon*. 1920: *The Cabinet of Doctor Caligari*. 1924: *Entr'acte*. 1926: *Potemkin*. 1928: *An Andalusian Dog*. 1931: *City Lights*. Naixement de Guy-Ernest Debord. 1952:

Treatise on Slime and Eternity. 1952: *The Anticoncept*. *Howls for Sade*”¹⁵⁴, val a dir que aquesta llista a banda dels films lletristes presenta algunes coincidències significatives amb la llista dels “millors films de la nostra vida” que dona Robert Bresson aquell mateix any 1952 en el número 12 de *Cahiers du cinéma* (Arnaud, 1986:197-198)¹⁵⁵: “1. : *La Rueé vers l’or*. 2. : *Les Lumières de la ville*. 3. : *Le Cuirassé Potemkine*. 4. : *Brève rencontre*. 5. : *Voleur de bicyclette*. 6. : *Man of Aran*. 7. : *Louisiana Story*”. Dins el camp estilístic, les obres de Bresson i Debord presenten similituds significatives en determinades categories com ara el tractament del so i la imatge, el muntatge, la fragmentació, la relació amb el públic, l’austeritat, l’aproximació al real, etc., al temps que comparteixen un rebuig unànim a procediments àmpliament consolidats en el cine com són la identificació, la representació, les estrelles, els actors, el teatre, l’escenificació, la dramatització, l’exteriorització, l’extroversió, el recarregament, etc. I és que si hi ha una qüestió fonamental on en primera instància ambdós autors coincideixen de ple és en l’afany per acabar amb el cinema, o si més no per no fer cinema, un afany crític envers tot el cine que adquireix amb Bresson un caire més constructiu amb la formulació d’una alternativa a la que anomena cinematògraf, i que en el cas de Debord es tradueix en uns film-assaigs que possiblement exploren una ruptura més radical amb qualsevol recerca estètica, sobretot pel que fa a imatges, per concentrar-se en un text llegit en off d’inestimable riquesa teòrica, al qual cal remetre’s per captar apropiadament el pes cinematogràfic de cada obra. La ruptura amb el cine i l’art, el tractament de la vida quotidiana contemporània, els procediments d’escriptura amb imatges i sons, i en conjunt la correspondència entre forma i fons concedeixen als films de Guy Debord i de Robert Bresson un vigència i una coherència inusual, alhora que serveixen con a eixos per a comparar dos autors només aparentment tant distants.

Antecedents de la comparació

Aquesta investigació parteix de la voluntat de posar en relació les obres de Robert Bresson i Guy Debord, una intenció que no sorgeix del no res. A finals del 2005 apareix als Estats Units una nova edició en DVD de *Pickpocket* (Bresson, 1959)¹⁵⁶ on s’inclou un polèmic article del crític d’art i cinema Gary Indiana (2005), qui a més de donar un punt de vista prou inusual sobre Robert Bresson estableix una comparativa força interessant amb Guy Debord. L’article va provocar en el seu moment una intensa

discussió entre la crítica cinematogràfica, tant a Internet com en revistes especialitzades¹⁵⁷, i és que la comparació pot semblar a primera vista un tant estranya, si tenim en compte que Bresson és l'autor de nombrosos films de temàtica religiosa, i que el seu estil ha estat batejat com espiritual per Susan Sontag (1964) o transcendental per Paul Schrader (1972), per contra Debord és un revolucionari del maig francès, tant radical com bohemí. Malgrat això en el curs de l'esmentada discussió Gary Indiana (2006) arriba a afirmar haver escoltat de primera mà de persones que coneixien prou bé Bresson i amb una excel·lent autoritat per parlar d'ell, dir que aquest estava familiaritzat amb l'obra de Guy Debord, i que se la prenia prou seriosament. A banda d'això l'article estableix una relació entre ambdós cineastes en base a la manca de fe en cap mena de redempció o rehabilitació i per la descripció de com les nostres emocions esdevenen productes o mercaderia (Indiana, 2005). Per trobar un equivalent en una crítica a un film de Debord cal remuntar-se a l'any 1981, quan el periodista Gérard Guégan en un article a propòsit de *In girum imus nocte et consumimur igni* (Debord, 1978) afirma: "Així la pel·lícula *La societat de l'espectacle* em trastornà per aquesta acarnissada voluntat de domar el temps que passa (mirin les seves fotografies, que van tornant-se cada cop més borroses al llarg dels anys, com si Debord rebutgés la seva imatge), de camuflar aquesta espècie de talent evident per fer brotar llàgrimes pel rodeig de la rigidesa (com en Bresson, pel demés, però més implacable)".

LA RUPTURA RESPECTE L'ART I EL CINE EN DEBORD

Guy Debord, lletrisme i cinema

L'any 1951 al Festival de Cannes té lloc la trobada entre Guy Debord i els lletristes d'Isidore Isou, qui projecten entre crits del públic el film *Traité de Bave et d'Eternité* (Isou, 1951), un llargmetratge de 120 minuts que combina collages d'imatges recuperades i deteriorades amb una banda sonora composta exclusivament de sons onomatopeics i diversos monòlegs. L'obra es situa entre el dadaisme i el futurisme italià, propera a *Ursonate* de Kurt Schwitters, amb la càrrega iconoclasta dels dadaïstes i els primers surrealistes dirigida a l'autodestrucció de les formes artístiques, fonamentada en la idea que l'art tradicional ha mort, i defensora del détournement com a alternativa, pràctica que consisteix en fer collages a partir d'elements ja existents utilitzats per a noves creacions (Gauthier, 2001). D'acord amb les idees lletristes el film aspira a superar la divisió entre artista i espectador, entre vida i art, per desmuntar el món i reconstruir-lo sota el signe de la creació generalitzada. Arran d'aquesta trobada Debord s'interessa i apropa progressivament a aquest grup, continuador de la via de l'autodestrucció de l'art iniciada per Baudelaire, perseguïdors de la reducció de la poesia a la lletra, i que a més de fer algun que altre film publica una revista de cinema lletrista anomenada *Ion*, alhora que protagonitza alguns escàndols, entre els quals es compten repetits sabotatges al festival de Cannes (Jappe, 1993:63-79). Òbviament Debord no participa directament de la creació d'aquest primer film lletrista, que no obstant ja diu força de la orientació que seguiran els seus futurs treballs, i que a més serveix com a excusa perquè l'autor entri en contacte amb els lletristes, quelcom clau en la posterior trajectòria d'una i altra part. Tal és l'efecte de la trobada que Debord entra a formar part del moviment lletrista i només un any més tard presenta a Cannes la seva primera obra cinematogràfica, *Hurlements en faveur de Sade* (1952), un film de 75 minuts que en quant a imatge alterna seqüències de pantalla completament en blanc amb d'altres de pantalla completament en negre, i en quant a banda sonora combina cites, observacions sobre la vida dels lletristes, afirmacions teòriques i silencis, amb una seqüència final de 24 minuts de silenci i obscuritat totals. A diferència dels 2 ó 3 films lletristes precedents Debord no mostra ací cap mena de preocupació estètica en la seva creació, malgrat aquesta s'emmarca clarament sota les influències del lletrisme.

La fi de l'art en el lletrisme

El lletrisme és un moviment revolucionari fundat el 1945 per Isidore Isou que parteix de l'afany de destrucció de la poesia en mots en favor d'una estètica basada en la lletra i el signe per engendrar una tradició polimòrfica i iconoclasta centrada en el concepte de creació generalitzada i una fusió de diverses branques de coneixement que van de la teoria de l'art a la inversió de la societat i de la vida (Moinsinjon et Saint Chamas, 2006). El lletrisme sorgeix, entre altres, de la preocupació davant la idea que l'art, que en principi hauria de ser un llenguatge de la comunicació, ha dut a constatar la impossibilitat de comunicar-se (Jappe, 1993:63-79). D'acord amb els plantejaments lletristes històricament l'art modern pot donar-se per acabat amb el dadaisme i el surrealisme, darrers passos de la fase activa de descomposició i autodestrucció del llenguatge, si bé és cert que l'alliberament de l'art va passar en algun moment per la seva destrucció, arribats a cert punt continuar amb aquesta destrucció deixa de tenir sentit, la veritable avantguarda esdevé llavors la desaparició de l'art, la seva dissolució en tots els aspectes de la vida quotidiana. En base a això els veritables hereus de les avantguardes artístiques de primera meitat del segle XX són els lletristes, quelcom constatable en observar la gran proximitat entre les pràctiques dels lletristes i les dels primers surrealistes: rebuig al treball, aspiració vaga a la revolució, afirmació de la subjectivitat, gust per les escissions i exclusions, afició pels llocs de mala reputació... (Gauthier, 2002). El concepte lletrista és la construcció de "situacions poètiques" i de nous estats afectius que es corresponguin amb la recerca d'una nova manera de viure que aboleixi la separació entre l'art i la vida, a partir d'aquí neix una necessitat de crear ambients i generar estils de vida acord amb un art de canvi, conscienciat respecte la irreversibilitat i la unitat de les accions humanes. Dins el lletrisme mereix especial atenció la figura del seu fundador Isidore Isou¹⁵⁸, francès d'origen romanès eclèctic i polifacètic, poeta, escriptor, artista plàstic, creador visual i sonor, crític i autor cinematogràfic, autor de treballs en fotografia i teatre, filosofia, teologia, ètica, tècnica, matemàtiques, arquitectura, química, física, medicina, lingüística, semàntica, gramàtica, psicologia, psicopatologia, erotologia, economia política, etc. L'extensa obra d'Isou (Monsinjon et Saint Chamas, 2006) és sens dubte una de les temptatives més radicals per constituir un sistema de pensament integral regit pel mètode de creació generalitzada. Nascut el 29 de gener de 1925 a Botosani, Romania, Isou presenta ja de

ben jove una intensa passió per la lectura, Dostoievski als 13 anys, Karl Marx als 14, Proust als 16... a partir de 1942 comença a treballar en el lletrisme i el mètode de creació integral, el 1945 arriba a París escapant dels nazis, en aquesta ciutat entra en contacte amb l'ambient literari de la ciutat i dona a conèixer les seves innovacions, i hi restarà per viure i treballar fins al final de la seva vida. Els anys següents al final de la II Guerra Mundial, Isou comença a desenvolupar les primeres manifestacions lletristes, que progressivament s'estenen per poesia, música, i pintura, fins sobrepassar l'àmbit estrictament estètic per obeir a una intenció de canvi radical del conjunt de la societat. L'any 1949 amb *Traité d'économie nucléaire. Le Soulèvement de la Jeunesse* esdevé el primer en parlar del potencial revolucionari dels joves, l'any 1950 inventa la hipergrafia, sistema d'escriptura integral que aplica al conjunt de les arts. El 1951 enllesteix el film *Traité de Bave et d'Eternité*, on anuncia la destrucció progressiva dels valors del cinema, manifestada mitjançant la disjunció entre imatge i so, i el cisellat dels fotogrames, com a expressions de la fi dels films sobre pel·lícula. Un any més tard d'acabar aquesta obra pren el film- debat com a renúncia definitiva a la pel·lícula per concentrar-se únicament en el debat dels espectadors, el 1952 inaugura l'era dels films hipergràfics amb *Amos ou Introduction à la métagraphologie*, , aquell mateix any Guy Debord i alguns altres lletristes opten per escindir-se del grup d'Isou. A partir de llavors Isou comença a treballar en la meca-estètica, una barreja de mecànica i art, el 1956 publica *Introduction à l'esthétique imaginaire* on enceta el nou territori formal infinitesimal o imaginari, el 1959 inventa l'afonisme o art del silenci poètic- musical, l'any 1960 concep el quadre supertemporal en base a la idea que l'obra assolida és la negació de les obres per fer, ja al 1991 continua creant i inventa un art més enllà del concret i l'imaginari al que anomena "excoordisme", el 2000 fa una conferència a la Sorbona sobre la imaginació en els diferents camps del saber, el 2003 acaba *La Créatique ou à la Novatique (1941-1976)*, i mor el juliol del 2007. Malgrat la profunda influència exercida per Isou i el lletrisme sobre Debord, aquest emprèn la seva pròpia trajectòria a partir de 1952, quan participa de la fundació la Internacional Lletrista.

La fi del cine en el lletrisme

Ja des dels seus inicis el lletrisme para gran atenció al cinema a través de la figura d'Isidore Isou, gran aficionat al cinema, habitual de la "Nouvelle Cinémathèque

Française”, autor de diversos articles i llibres sobre cinematografia a més d’un film que segons algunes opinions sintetitza plenament les avantguardes cinematogràfiques que el succeïren (Paul, 1993). Amb *Traité de bave et d'éternité* (Isou, 1951) s’inaugura una nova era d’hermetisme, concentració i destrucció en el cinema sorgida de la materialització de les definicions de *Esthétique du cinéma*, en un flux discrepant de seqüències sonores i visuals que renuncia a tota “ideologia narrativa” per intentar mostrar allò que considera veritablement important, que com en la poesia no és el conjunt, poema o mot, sinó les partícules, la reducció a la lletra, la desestructuració i esquarterament del pla en cinema. Segons Isou la cinematografia ha de passar d’un període inicial de construcció i amplificació al període de cisellat, replegament i parcel·lització, a la recerca de les pràctiques fonamentals de l’art, que en el cas del cinema són la fotografia, el raspat del suport, i el treball amb partícules físico-químiques. L’any 1952 Isou publica el *Manifeste du Cinéma Discrepant* per defensar el seu film *Traité de Brave et d'Eternité*, en aquest manifest afirma que cal “trençar la unitat dels dos pilars del film, el so i la imatge i presentar-los en oposició l’un a l’altre... Anar més enllà del sincronisme harmònic, vers l’antisincronisme del muntatge discrepant”¹⁵⁹. Isou estableix un període d’amplificació o ampliació com la fase d’expansió de les tècniques i temàtiques cinematogràfiques que va des del seu origen fins els films surrealistes, dins aquest període es donen la invenció la càmera i posterior perfeccionament de l’òptica així com el tractament de tota mena de temàtiques de manera quasi enciclopèdica. Al mateix temps, Isou ret un homenatge a tots els qui considera que han innovat dins el món del cinema: germans Lumière, Méliès, Griffith, Chaplin, Clair, Eisenstein, Von Stroheim, Flaherty, Buñuel i Cocteau, després del qual planteja trençar amb la fase expansiva per permetre una renovació a través del replegament sobre les aportacions passades. El nou cinema anomenat cisellant ha de destruir les seves bases referencials per donar a conèixer la bellesa destructiva, a nivell pràctic això comporta desmantellar la sincronia entre imatge i so, i intervenir directament sobre la pel·lícula, per acabar-se plantejant si és possible fer films sense pel·lícula. Amb el muntatge discrepant so i imatge son tractats de manera autònoma, sense relació significant, a *Traité de bave et d'éternité* (Isou, 1951) per exemple el so pot provenir d’un cor lletrista barrejat amb una història d’amor intercalada dins un manifest per un nou cinema, mentre la columna visual presenta una successió d’imatges banals: Isou vagant pel boulevard Saint Germain, films militars recuperats de les deixalles de l’exèrcit francès, exercicis de gimnàstica, Isou en companyia de

personalitats com Cocteau o Cendrars... en aquest primer film lletrista l'autor recorre al cisellat de fotogrames per modificar, raspar, i pintar directament sobre la pel·lícula. Muntatge discrepant i cisellat anuncien la mort d'una certa idea de cinema, proclama que veurà continuïtat amb *Le film est déjà commencé ?* (Maurice Lemaître, 1951), que sota el principi de "syncinéma" disposa per primera vegada en el cinema actors en viu dins la sessió qui confereixen al film projecció més enllà de la pantalla. A partir d'ací Isou elabora una estètica cinematogràfica profunda que veurà la llum el 1952 amb un número especial de la revista *Ion* dedicat al cinema, la idea és reemplaçar la realització cinematogràfica per un film-debat on dels diàlegs entre espectadors sorgeixi un debat constructiu edificat sobre la destrucció del film. Aquell mateix any apareixen *L'Anti-concept* (Gil J. Wolman, 1952)¹⁶⁰ i *Hurléments en faveur de Sade* (Debord, 1952), totes dues conformades per una successió de pantalles blanques i negres, *Tambours du jugement premier* (François Dufrêne, 1952), on la imatge és completament suprimida en favor d'un film únicament sonor, i un seguit de projectes no realitzats com el cinema nuclear de Marc'O, o realitzats amb retard com *La légende cruelle* (Gabriel Pomerand, 1952). No obstant els desacords dins el grup són cada cop més importants i el mateix 1952 Debord i Wolman funden en secret la Internacional Lletrista per allunyar-se de l'esfera d'influència d'Isou, la ruptura definitiva no trigaria en arribar. A partir de llavors, el cinema lletrista evoluciona cap a la hipergrafia, *Amos ou Introduction à la métagraphologie* (Isidore Isou, 1953) és el primer film hipergràfic de la història, en renunciar definitivament a la pel·lícula per compondre's d'una successió de nou fotografies marcats amb pintura que relaten la vida de l'autor mentre dins la sala de cinema un orador llegeix un manifest per la metagrafologia, primer nom per a la hipergrafia (Monsinjon et Saint Chamas, 2006). El cinema hipergràfic és per tant un nou llenguatge compost d'un conjunt de signes visuals i sonors organitzats segons les lleis de l'amplificació que més endavant descomposarà les seves pròpies aportacions per negar-les en el cisellat, i anys més tard serà desenvolupat en obres com *Episodes* (Roland Sabatier, 1969), *Narrations* (Roland Sabatier, 1969), i *Phrases* (Roland Sabatier, 1980). Isou sobrepassa el món dels signes concrets de la hipergrafia en inventar un sistema de notació basat en signes imaginaris al que anomena infinitesimal, construccions conceptuals que l'espectador posa en joc mentalment per mitjà d'una proposició oberta, una frase, imatge o enunciat, alguns exemples de films infinitesimals son *Un soir au cinéma* (Maurice Lemaître, 1962, parcialment imaginari), *Les Preuves* (Roland Sabatier, 1969) i *Adieu Méliès* (Roland Sabatier, 1969). Amb el cinema

supretemporal, Isou ressegueix el camí traçat pel film –debat i convida l'espectador a participar de la creació del film a través de posar a la seva disposició suports verges on a més de trencar amb la noció d'autoria única pot gaudir de total llibertat sense límits temporals o de durada. El cinema supratemporal esdevé així el suport ideal pel desplegament de l'art imaginari, amb *Le Film sup ou la salle des idiots* (Isidore Isou, 1960) l'autor proposa al públic crear el seu propi film, per a tal efecte posa a disposició d'aquest pedaços de pel·lícula, quaderns i diferents suports, el mateix succeirà amb *Pour faire un film* (Maurice Lemaître, 1963) i *L'Auberge espagnole* (Isidore Isou, 1965). El *Manifeste de l'Excoordisme ou du Těisynisme mathématique et artistique* (Isidore Isou, 1991) amplia l'art infinitesimal per sistematitzar les extensions i coordinacions concretes i vastes del infinitament gran i infinitament petit, s'enceta així un cinema que en comptes d'ocupar-se del imaginari com fa l'infinitesimal considera un més enllà d'aquest, un inimaginable interminablement divers i variat en les expressions dels continents i continguts que agruparà un seguit d'obres sota la designació d'excoordisme. Els films excoordistes són rars i difícils de trobar, sovint prenen la forma d'una proposició proliferant irrealitzable i inimaginable, l'obra acostuma a ser un índex per un univers que sobrepassa infinitament el concret i l'imaginari.

En termes generals, a banda evidentment de *Hurlements en faveur de Sade* (1952), els films de Debord i els situacionistes romanen al marge de les principals aportacions al cinema d'Isou i la resta de lletristes com ara el cisellat, el syncinéma, la hipergrafia, el cinema infinitesimal, imaginari o supretemporal, i l'excoordisme, la intenció dels situacionistes és intervenir directament sobre la vida quotidiana però no desde l'àmbit separat de la producció artística i cultural. Tanmateix, totes aquestes aportacions del lletrisme problematitzen de per sí la separació entre art i vida, entre creador i espectador, entre el film i la vida, de manera que si bé és cert que en els seus films els situacionistes no demostren l'interès dels lletristes per intervenir directament sobre la pel·lícula o plantejar-se si és possible fer films sense pel·lícula, a nivell conceptual la distància entre uns i altres no és tant gran, tal i com demostren les repetides crítiques al cinema recollides en els films de Debord. Ara bé, si hi ha una qüestió formal en què els films dels lletristes i els films dels situacionistes coincideixen plenament és en el muntatge discrepant, el desmantellament de la sincronia entre imatge i so que duu al tractament d'aquests dos pilars de manera autònoma, sense relació

significant, en una nova era d'antisincronisme inaugurada per Isidore Isou amb *Traité de bave et d'éternité* (1951), que esdevindrà amb el temps una de les característiques fonamentals dels films de Guy Debord i la resta dels situacionistes.

La fi de l'art en el situacionisme

L'any 1952 en rebuig a la idolatria de la creativitat i els límits en quant a ambicions dels lletristes, Guy Debord, G. J. Wolman, J.-M. Mension i J.-L. Brau funden en secret la Internacional Lletrista, la ruptura definitiva es produeix uns mesos després arran d'un escàndol protagonitzat en una recepció de Chaplin a l'hotel Ritz a càrrec de la prefectura de policia (Gauthier, 2001). La Internacional Lletrista segueix en la línia d'oposar-se a qualsevol forma convencional de cultura, també en el seu estadi més modern: "No és només retornar al passat allò que és reaccionari, fins i tot els objectius culturals 'moderns' són al cap i a la fi reaccionaris en tant que depenen de formulacions ideològiques d'una societat passada" (Debord et Wolman, 1956). La impossibilitat d'un art autònom marca així la fi de l'art entès com a successió de diferents estils, la història de l'art esdevé un bé de consum més, l'obra no pot aspirar ja a perdurar o conservar-se més que com a mercaderia d'intercanvi, "(...) l'art no pot seguir essent justificat com una activitat superior, ni tant sols com una activitat compensatòria vers la qual un pot honorablement consagrar-se." (Debord et Wolman, 1956), cal acabar amb les nocions d'obra i autor, "És de fet necessari eliminar totes les restes de la noció de propietat personal en aquesta àrea. L'aparició de noves necessitats fa antiquats els treballs prèviament 'inspirats'" (Debord et Wolman, 1956). Només cinc anys després de la fundació de la Internacional Lletrista, el 1957, es funda la Internacional Situacionista. Els primers anys d'activitat es desenvolupen dins el món artístic sota les premisses de "l'urbanisme unitari", l'experimentació per crear "nous ambients" i una civilització del joc, i l'elaboració d'una "ciència de les situacions" com a resposta a l'espectacle i la no-participació, la base d'operacions serà la vida quotidiana i el seu entorn urbà, a transformar. Durant aquest temps Jorn i Debord produeixen junts dos llibres de collages. El 1958 apareix el primer número de la revista de la "Internacional Situacionista", que arribarà a un màxim de dotze números el 1969, i que fins 1961 versa sobretot entorn qüestions d'urbanisme i psicogeografia. En aquest mateix període Debord fa els seus migmetratges *Sur la passage de quelques personnes à travers une*

assez courte unité de temps (1959), i *Critique de la séparation* (1961). Pels situacionistes els intents burgesos de conservar l'art com a objecte mort de contemplació impossibiliten una experiència sensorial i intel·lectual que faci trontollar quelcom tant dintre com fora de l'ésser humà, cal concebre l'experiència artística com una experiència més de la vida quotidiana, unint vida i art, entenent que l'art ja només pot valer per crear situacions, i atacant qualsevol resta de la ideologia de l'art com a expressió subjectiva: "És necessari destruir la memòria en l'art. Minar les convencions de la seva comunicació. Desmoralitzar els seus fans. Quina tasca! Igual que en la èbria visió borrosa, la memòria i llenguatge del film es fonen en negre simultàniament. A la fi, la miserable subjectivitat és invertida en una certa mena d'objectivitat: una documentació de les condicions d'incomunicació." (Debord, 1961). Mica en mica es gesta en el grup allò que possiblement més caracteritza i destaca de la crítica a l'art i la cultura plantejada per aquest 'corrent', el fet que no es restringeix als estrictes límits del seu 'submón especialitzat' sinó que intenta erigir-se com a crítica contundent, radical i absoluta a la societat en el seu conjunt. L'any 1961, la marxa de Jorn i la dimissió de Constant l'any anterior afegides a una sèrie d'expulsions i escissions redueixen l'organització a un nombre mínim, les qüestions d'art i urbanisme són paulatinament rellevades a segon terme per ser reemplaçades per continguts polèmics i revolucionaris més amplis. Si durant el lletrisme i primers anys del situacionisme el grup s'havia mantingut proper al socialisme utòpic, en tant que confiava la transformació de la societat a la transformació de les consciències dels individus que la integren, a partir d'aquest moment l'afany revolucionari es precipita per atansar-se a postulats marxistes, els membres de la Internacional Situacionista estan decidits a transformar les estructures i condicions materials d'existència per forçar la superació de les contradiccions entre forces productives i relacions de producció, es passa així a prioritzar la transformació la realitat, equiparant això a la transformació dels individus i les consciències. Arribats a cert punt resulta ja impossible transformar l'art i la cultura com a esferes separades sense canviar la societat de dalt a baix, això suposa la fi de la cultura com a activitat separada encarregada de representar la unitat de la vida. En una aplicació radical del pensament de Hegel o Marx, i en especial de la famosa onzena tesi de Feuerbach sobre la filosofia a la cultura, extensible de retruc a qualsevol activitat humana conscient o inconscient¹⁶¹, la necessitat de canvi en l'art i la cultura passen a orientar-se vers la necessitat de canvi en el conjunt de la societat i viceversa: "No podem desafiar mai cap forma d'organització social sense desafiar totes les formes de llenguatge d'aquella

organització” (Debord, 1959). Aquesta tendència a la radicalització persisteix fins el cèlebre “maig del 68”, una sublevació sense precedents a la França contemporània¹⁶². A partir de llavors, Debord continuarà amb l’activitat revolucionària fins els darrers dies de vida, durant i després la Internacional Situacionista, tal i com suggereix el seu darrer film *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), un film on Debord comença prometent no fer mai cap concessió a les idees dominants ni als poders existents, i acaba dient que “L’hora d’assentar el cap no arribarà mai. A REPRENDRE DESDE EL PRINCIPI”.

La fi de l’art i la fi del cine en els films de Debord

Ben al principi de *Hurléments en faveur de Sade* (Debord, 1952) trobem un breu passatge referit a la fi del cinema: “Just quan la projecció era a punt de començar, Guy-Ernest Debord havia de pujar a l’escenari i fer alguns comentaris introductoris. Si ho hagués fet, hauria dit simplement: ‘No hi ha film. El cinema és mort. No és possible fer més films. Si ho desitgen, podem passar a una discussió’” (Debord, 1952). Encetar un film amb tal proclama sintetitza ja prou categòricament l’actitud i els propòsits amb què Debord arriba i successivament retorna al medi cinematogràfic, quelcom que queda més evidenciat amb *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959), un film que evoca les experiències lletristes i els orígens del moviment situacionista: “Va ser la disposició externa de la nostra història, on uns pocs van posar en pràctica un qüestionament sistemàtic de tots els treballs i diversions d’una societat, un crítica total a la seva noció de felicitat. (↯). Aquesta gent també van ridiculitzar la ‘profunditat subjectiva’. La única cosa que els interessava era una expressió concreta satisfactòria de les seves pròpies vides”. En aquest segon film Debord (1959) parla ja no de la mort del cinema sinó de la seva destrucció: “Hi ha actualment gent que s’enorgulleixen de ser autors de films, igual que altres foren autors de novel·les. Són encara més endarrerits que els novel·listes perquè no s’adonen de la descomposició i esgotament de l’expressió individual en el nostre temps, desconeixen que les arts de la passivitat estan superades i acabades. Són a vegades elogiats per la seva sinceritat en dramatitzar amb major profunditat personal les convencions en què consisteix la seva vida. Hi ha una conversa sobre “alliberar el cinema”. Però què més ens dóna a nosaltres si un art més és alliberat fins al punt que Tom, Dick o Harry poden emprar-lo

satisfactòriament per a expressar els seus sentiments servils? La única empresa interessant és l'alliberament de la vida quotidiana, no només des d'una perspectiva històrica, sinó per nosaltres, ja mateix. Tal projecte implica l'extinció de totes les formes alienades de comunicació. El cinema, també, ha de ser destruït.”. En aquest mateix film la noció d'autoria és contraposada a la naturalesa col·lectiva, banal i obsoleta del procés creatiu en l'art i el cinema: “La desintegració de l'art i de tots els antics codis de conducta havia format el nostre rerefons sociològic. El monopoli de la classe governant sobre els instruments que necessitàvem per implementar l'art col·lectiu del nostre temps ens havia deixat completament fora de la producció cultural oficial, devota a il·lustrar i repetir el passat. Un film d'art en aquesta generació només pot ser un film sobre l'absència de veritables creacions” (Debord, 1959). El cinema de Debord parteix per tant de posar en crisi l'art com a ideologia vinculada a nocions com autor, obra, creació individual, expressió satisfactòria, profunditat subjectiva, cinema... Amb l'absència de veritables creacions, l'entrada en crisi de les nocions d'autor i obra, l'esgotament de l'art i la cultura, la inviabilitat del sisè art com a esfera separada, l'espectacle cinematogràfic deixa de tenir sentit comunicatiu. El cine esdevé un anestèsic més, possiblement amb menor incidència de les interrupcions i distraccions pròpies de la vida quotidiana, però no per això menys irreal i oníric que la resta d'aquest somni permanentment custodiat per l'espectacle.

De la crítica del cinema a la crítica de l'espectacle

La crítica a l'art i el cinema adquireix un to progressivament polititzat a mesura que s'associa a la noció d'espectacle: “La relació entre autors i espectadors és només una transposició de la relació fonamental entre directors i executors... La relació spectacle-espectador és en sí mateixa un servent acèrrim de l'ordre capitalista” (Canjuers et Debord, 1960)¹⁶³. La radicalització de postures queda palesa la crítica a l'art revolucionari: “Hom no ha d'introduir il·lusions reformistes sobre l'espectacle (...) un joc que hem de rebutjar en la seva totalitat (...) per no abordar alguna mena de crítica artística revolucionària, sinó fer una crítica revolucionària de tot art” (Debord, 1961)¹⁶⁴. La crítica cultural provinent del lletrisme s'uneix així a la crítica política del moviment situacionista: “La connexió entre el predomini de l'espectacle en la vida social i el predomini d'una classe de governants (ambdós basats en la contradictòria necessitat

d'adhesió passiva) no és merament una paradoxa estilística intel·ligent. És una correlació factual que caracteritza objectivament el món modern. És aquí on la crítica cultural provinent de l'experiència de la completa autodestrucció de l'art modern es reuneix amb la crítica política provinent de l'experiència de la destrucció del moviment obrer per part de les seves pròpies organitzacions alienades. (...)”(Debord, 1961). Aquesta crítica cultural i política s’ha de comunicar també per via cinematogràfica: “El cinema permet expressar qualsevol cosa, igual que un article, un llibre, un fullet o un pòster. És per això que d’avui endavant hauríem de requerir que cada situacionista sigui tant capaç de fer un film com d’escriure un article” (Viénet, 1967)¹⁶⁵. A banda de fer cinema, la crítica cultural i política impulsada pels situacionistes ha de criticar la resta del cinema i la crítica cinematogràfica: “El cinema no és un ‘art de mentir’ més que tota la resta d’art, que era completament mort abans que Godard, qui ni *tant sols* ha estat un artista modern, és a dir, qui ni tant sols ha estat capaç de la més mínima originalitat personal” (IS, 1969)¹⁶⁶. Amb la noció d’espectacle es reuneixen per tant la crítica cultural i la crítica política de tal manera que cap d’elles ja no podrà donar-se sense l’altra, per altra banda la noció d’espectacle queda estretament vinculada al cinema, és així com la revista de la Internacional Situacionista inclou en pràcticament tots els seus números una crítica cinematogràfica o una crítica a la crítica cinematogràfica, que alhora resulta sempre en una crítica política al conjunt de la societat.

Els films dels situacionistes

Resulta complicat parlar de cinema situacionista, “Debord afirma davant els altres situacionistes que no ha fet mai cap pel·lícula situacionista (IS 7/27); la I.S. diu clarament en els seus inicis que tots els seus actes només poden ser *esbossos* dels futurs actes situacionistes” (Jappe, 1993:121). En qualsevol cas, si un dels grans trets distintius que caracteritza els films dels situacionistes és com s’ha dit el muntatge discrepant, l’altre és sens dubte el *détournement*, una pràctica àmpliament abordada a la *Guia per a usuaris del détournement* (Debord et Wolman, 1956), document que assenta les bases a partir de les quals els situacionistes confeccionaran els seus films, amb una sèrie de premisses ratificades a (*Els situacionistes i les) Noves formes d’acció contra la política i l’art* (Viénet, 1967), com també a *Notes sobre la utilització de pel·lícules robades* (Debord, 1989), textos on precisament es cita el primer document de l’any 1956. A

partir de les premisses establertes en aquesta 'guia per a usuaris', l'aplicació del détournement a pel·lícules robades com a forma d'acció contra la política i l'art dona lloc a una llarga llista de films 'situacionistes' (1957-1972) i 'post-situacionistes', entre els quals destaquem tots els films de Debord, a excepció del primer que com hem vist s'emmarca dins el lletrisme, és a dir *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959), *Critique de la separation* (1961), *La Société du Spectacle* (1973), *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film "La Société du Spectacle"* (1975), i *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), així com els films de René Vienet *La dialectique peut-elle casser des briques?* (1973), *Les Filles de Kamare* (1974), *Chinois, encore un effort pour être révolutionnaires* (1977) i *Mao par lui-même* (1977), entre altres.

Els principis bàsics a partir dels quals realitzen els seus films els situacionistes queden recollits s'ha dit a la *Guia per a usuaris del détournement* confeccionada per Guy Debord i Gil J. Wolman l'any 1956 (Debord et Wolman, 1956)¹⁶⁷. D'acord amb aquest document, "L'herència literària i artística de la humanitat hauria de ser emprada per fins de propaganda partisana. És necessari, per descomptat, anar més enllà de qualsevol idea de mer escàndol.". Això es pot fer de la següent manera: "Qualsevol elements, no importa d'on siguin trets, poden ser utilitzats per a fer noves combinacions (...) dos objectes són reunits (...) sempre es forma una relació (...) (per) alterar el significat d'aquests fragments en qualsevol camí apropiat (...) (i) concebre una etapa paròdica - seriosa on l'acumulació d'elements 'detournats' (...) expressarà la nostra indiferència vers un original insignificant i oblidat (...)". Per a fer noves creacions, "El plagi és necessari (...) la poesia ha de ser feta per tothom". Hi ha diferents tipus de détournement: "El détournement menor és el détournement d'un element que no té importància per sí mateix i que per tant extreu tot el seu significat del nou context en el que ha estat situat." En els films dels situacionistes preval "El détournement enganyós, també anomenat détournement de proposició-premonitòria, (que) és per contra el détournement d'un element intrínsecament significant, que deriva en un nou abast pel nou context", aquí es proposa com a exemple una seqüència d'un film d'Eisenstein, "Els treballs extensius detournats seran per tant compostos habitualment per una o més sèries de détournements enganyosos o menors.". També es parla de "ultradétournement, és a dir, les tendències del détournement d'operar en la vida social quotidiana.". A banda de les tipologies es donen quatre lleis sobre l'ús del détournement, una que és

essencial i s'aplica universalment, i les altres tres són només aplicables en la pràctica a elements detournats enganyosament. Segons els autors, "Les primeres conseqüències visibles de l'ús extensiu del détournement, a banda del seus poders de propaganda intrínsecs, seran la revifalla d'una multitud de llibres dolents (...) una transformació extensiva de frases o treballs plàstics (...) facilitat de producció", addicionalment "El détournement no només condueix al descobriment de nous aspectes del talent (...) una col·lisió frontal amb totes les convencions socials i legals (...) una poderosa arma cultural al servei d'una lluita de classes real. El barat dels seus productes és l'artilleria pesada que travessa totes les Muralles Xines de la comprensió". "Les idees i creacions en el reialme del détournement poden ser multiplicades a voluntat", aquí els autors proposen aplicar el détournement a pòsters, discs, emissions de ràdio, escriptures metagràfiques ("hàbil perversió de la forma clàssica de novel·la"), títols, arquitectura, urbanisme, roba... i finalment al cine: "Seria una bona idea reutilitzar d'aquesta manera molts títols de vells films deteriorats dels quals no roman res, o de films que continuen alleujant les ments de la gent jove en els cineclubs". Pels autors, "És obvi que en el reialme del cinema aquest détournement pot assolir la seva major efectivitat i, per a aquells preocupats per aquest aspecte, la seva major bellesa. (...). Els poders del film són tant extensius, i l'absència de coordinació d'aquests poders és tant enlluernadora, que virtualment qualsevol film que estigui per sobre la miserable mitjana pot proporcionar material per polèmiques sense fi entre espectadors o crítics professionals. Només el conformisme d'aquesta gent els impedeix descobrir encants igualment cridaners i defectes igualment enlluernadors fins i tot en els pitjors films. Per tal d'obrir-nos camí en aquesta absurda confusió de valors, podem observar que *Birth of a Nation* de Griffith és un dels films més importants de la història del cinema degut a la seva riquesa en innovacions. D'altra banda, és un film racista i per tant no mereix en absolut ésser mostrat en la seva forma actual. Però la seva prohibició total podria ésser vista com a rebutjable des del punt de vista del domini secundari, però potencialment més digne, del cinema. Seria millor detournar-la com a conjunt, sense ni tant sols alterar el muntatge, afegint una banda sonora que fes una poderosa denúncia dels horrors de la guerra imperialista i de les activitats del Ku Klux Klan, que continuen als Estats Units encara avui.[↵] Tal détournement –un de molt moderat– és en darrer terme no més que l'equivalent moral de la restauració de pintures antigues als museus. Però la majoria de films només mereixen ésser tallats a trossos per compondre altres treballs". Un altre exemple de détournement aplicat als films que els autors imaginem és el que resultaria

de combinar la reutilització de la frase d'una tragèdia grega de Sòfocels posada en boca de Robespierre, i a continuació una frase de Robespierre posada en boca d'un camioner en un bar de carretera, en una seqüència cinematogràfica de caire neorealista.

LA RUPTURA RESPECTE L'ART I EL CINE EN BRESSON

Antisistema Bresson

Descriure acuradament el cinematògraf és una tasca difícil. En el capítol 'Sistema Bresson' de la seva monografia sobre Bresson (2001), Santos Zunzunegui dedica unes quaranta pàgines a analitzar el cinematògraf en base a una descripció dels seus elements formals i la relació que aquests mantenen entre sí¹⁶⁸. El text de Zunzunegui proposa un enfocament radicalment diferent i novedós sobre el director, que troba la seva confirmació amb l'*Abecedari Bresson* del propi Santos Zunzunegui (2006), un joc de vint-i-sis lletres ofereix una primera aproximació prou reveladora al mètode Bresson: atzar, Bernanos, cinematògraf, Déu i Diable, estil, fragmentació i fora de camp, *La Gènesi*, hieratisme, interstici, jansenisme, *Kyrie*, Lancelot du Lac, muntatge, Notes sobre el cinematògraf, 'òcul' i oïda, pintura, *Quatre nuits d'un rêveur*, rodatge, so, temps, *Une femme douce*, veu en off, Anne Wiazemsky, X..., 'yuxtaposición', Santos Zunzunegui.

A diferència del cine (Zunzunegui, 2001: 43-86), teatre bastard que no dóna lloc a cap espectacle en el sentit de creació "en viu", el cinematògraf és una escriptura que s'erigeix sobre les friccions o intercanvis entre fragments a priori insignificants, sotmesos a un procés d'aplanament, i emplaçats en una determinada posició. D'acord amb la distinció de Susan Sontag (1964) entre obres que apunten directament als sentiments i altres que ho fan a través del filtre de la intel·ligència, es pot parlar d'una intel·ligència formal i disciplina emocional dins el cinematògraf que fan encaixar correctament forma i fons. En la diferenciació que fa André Bazin (1958-1962) entre cineastes que creuen en la realitat i cineastes que creuen en la imatge, Bresson entra sens dubte dins el segon grup, el seu interès pel real en brut no arriba sinó després d'un procés de posada en forma que converteixi el real en verdader. Contràriament a la idea que majoritàriament es té, Bresson és més a prop de ser un creador materialista que espiritualista.

Més enllà d'aquestes consideracions de caire general, probablement allò que més ens crida l'atenció d'un film de Bresson és la substitució dels actors per allò que

l'autor anomena "models". Es parteix ací de la idea que els actors no poden esdevenir un "altre" mitjançant tècniques teatrals d'interpretació i transformació, hi ha una negativa a emprar actors professionals com també a repetir models d'un film a un altre, hom troba aquí que Bresson fa una única excepció en servir-se del mateix model pels papers secundaris d'Arnold i Arsène a *Au hasard Balthazar* (1966) i *Mouchette* (1967) respectivament. Allò que es busca en els models és una veritat interior susceptible d'aflorar quan es suprimeix en aquests tota intenció i se'ls sotmet a procediments d'automatització, amb la idea que no han de representar a ningú, ni tan sols a ells mateixos. Els models no s'han d'expressar mitjançant gestos, mímica, ni entonacions de veu, han d'evitar els paroxismes, que forçosament haurien de simular, i han de dir els diàlegs com si es tractés de monòlegs. En els personatges en cap cas interessa la dramatització ni la psicologia, el comportament de les persones és en darrer terme incompreensible, tal i com diu Susan Sontag (1964), cal suprimir qualsevol explicació simplista sobre la seva conducta en favor de la prevalença del misteri. Es tracta de conjugar allò que el creador vol amb allò que per sorpresa emergeix del model.

Un segon element clau per descriure l'antisistema cinematògraf és la fragmentació, que actua en contra de l'emmarcament dramàtic-psicològic, propens a la representació. La poètica de la fragmentació va unida a la poètica de la repetició, com dues cares d'una mateixa moneda. La fragmentació s'orienta a suprimir l'anècdota, aplanar tots els elements compositius, descartar idees com clímax o suspens en favor de la inexorabilitat i l'atzar de tot allò que s'esdevé, i permetre trencar amb la retòrica de successos encadenats per relacions causa-efecte que condueixen ascendentment vers un clímax o moment àlgid. Es concedeix major pes als trops, entre els quals pren protagonisme el *hysterion proteron*, figura en què l'efecte precedeix la causa i a vegades ni tan sols és present. Un altre element a destacar són les el·lipsis, emprades per foradar el relat, permetre encadenaments dramàtics imprevisibles, i fer prevaldre l'atzar allà on la manca de control i el determinisme dels personatges o espectadors conflueixen. Els encadenaments són algunes vegades atzarosos i d'altres una rotunda negació de l'atzar, atzar que és molt present tant en la trama com en la construcció del film, de fet sempre se li reserva un lloc perquè operi conjuntament amb la precisió. L'atzar és allò contra el que ha de lluitar l'artista, allò que cal controlar mitjançant la precisió en la forma, un equivalent al soroll en la Teoria de la Informació, que ha de possibilitar que el real efectivament condueixi al verdader.

Un altre aspecte que acostuma a cridar l'atenció en els films de Bresson és la detenció contemplativa abans i després de l'acció, quan la càmera roman en un espai buit uns segons que permeten modular la forma i el ritme, això té a veure amb la utilització dels espais entremetjats com portes o finestres, entre altres, que prenen especial rellevància en esdevenir indrets pels quals els cossos apareixen i desapareixen. No es busca la naturalitat del relat en allò superficial, entès com a narració-representació, sinó en la seva profunditat, gràcies a un ritme formal que difereix significativament de la respiració del relat. La idea de repetició, unida com s'ha dit a la de fragmentació, ve donada per la recurrència de moviments i comportaments, obtinguts mitjançant la mecanització i l'ús de models, i el retorn de situacions i llocs, que es fa palès mitjançant la repetició d'angles de càmera semblants. La repetició és concebuda com una autolimitació més que, en contrast amb la variació, remet a la dualitat identitat – diferència. La fragmentació, en les imatges concretes, recau sobre llocs, éssers i accions, amb abundància de plans de detalls i per contrast una notable carència dels habituals plans generals orientats a la reconstrucció del prosceni teatral, es construeix així un espai cinematogràfic de relacions entre imatges insignificants que no necessita remetre a una globalitat que reuneixi tots els elements en un sol tot.

A banda de la fragmentació, un recurs molt utilitzat és la sinècdope, figura en què se'ns ofereix una part pel tot, per tal de provocar que l'audiència endevini per sí mateixa el tot del qual només s'ha donat una part. La sinècdope no es troba només en el fora de camp, també ajuda a eliminar la tradicional jerarquia de plans de la planificació clàssica, s'utilitzen diferents plans sí però de manera força diferent al que hom està acostumat, aquesta supressió de la jerarquització de plans unida a la utilització d'un únic objectiu de 50 mm reforcen la sensació d'aplanament i neutralitat en el relat. Qualsevol pla funciona com un primer pla, no hi ha necessitat de fer-ho girar tot entorn el pla general, tal i com s'acostuma a fer al cine, consegüentment no hi ha una primacia de la dimensió narrativa-dramatúrgica, i l'estètica del film és concebuda tant a partir de la narració com de la plàstica, el ritme...

Un altre aspecte fonamental en el cinematògraf és la utilització del so o la banda sonora. Si en el cine el so serveix per complementar o acompanyar la imatge, acomplint una funció d'acoblament o versemblança, en el cinematògraf una banda sonora

curosament composta amb harmonia i disharmonia de sons, diàlegs, músiques i silencis, adquireix tant o més valor que les imatges. En l'elaboració d'aquesta banda sonora "musical" no es treballa mai amb el so directe, on impera la confusió i el desordre previs a la depuració, en tots els casos s'opta per la post-sincronització. Una de les funcions clau atribuïdes al so en el cinematògraf és establir un relleu entre ull i oïda, allò que es dona per una via mai pot tenir igual importància que el que es dona per l'altra, ja que sinó els efectes s'anul·larien entre sí, aquesta alternança permet regular i jugar amb la impaciència d'un i altre sentit. En general l'oïda tendeix a apuntar més vers l'interior mentre que la vista tendeix més vers allò exterior, atenent a això sempre que una imatge pugui ser reemplaçada per un so s'optarà per la seva substitució. El so contribueix a més a conformar el fora de camp i el món possible, a reforçar la sensació de repetició d'ambients, i a conferir un valor rítmic acústic a l'obra. Pel que fa a la veu humana es tendeix a la no emfatització, al monòleg, a una llengua repleta d'arcaïsmes i sequedats on el llenguatge prioritza la seva dimensió fàtica i en segon terme musical, ja que més enllà d'un simple vehicle d'informació esdevé successió de sons rítmics amb especial ressonància de l'última síl·laba, també es troben algunes aparicions imprevistes de veus en off i *voice over*. Pel que fa a l'ús de la música val a dir que si bé la postura teòrica des del cinematògraf és sempre la mateixa, el seu ús en els films de Bresson varia dels primers llargmetratges amb una banda sonora musical composta expressament pel film, a films posteriors on només apareixen petits fragments d'obres clàssiques, fins als darrers films on no hi ha música en absolut, a banda és clar de la que emana de la diegesi. En el cine la música va lligada a l'emoció i acompanya la funció d'exaltar, acompanyar, sostenir, reforçar, conduir... les passions suscitées per l'obra, per contra el cinematògraf en fa un ús banal, ja sigui per la banalitat del moment on s'insereix, la seva interrupció per sons... En el cinematògraf la música no serveix per apuntalar emocions sinó per crear contrastos o contrapunts que permeten els films romandre fidels a la "igualtat de totes les coses" postulada per Cézanne, al temps que opera com un índex que a diferència de la icona apunta quelcom diferent de sí mateix, gràcies un cop més a l'estranyament al que ha estat sotmesa. En l'estudi de la banda sonora del cinematògraf cal no oblidar la importància del silenci, silenci absolut i silenci obtingut pel pianíssimo dels sorolls, silenci que emergeix dels sorolls i la música, i que definitivament contribueix a resistir i a posposar l'emoció.

Tot i que com s'ha dit Bresson és contrari a la combinació del cinematògraf amb altres arts, ja que els traços són exclusius per a cada llenguatge, es pot establir una comparació entre els films de Bresson i altres terrenys artístics en base a la igualtat de les formes abstractes, de fet el propi Bresson fa nombroses referències a camps com la pintura o la música, entre altres. En arquitectura es podria trobar un equivalent del cinematògraf en les obres de Mies van der Rohe, qui també parteix de la idea del menys és més, i treballa partir de quatre ratlles, la línia recta i la simetria, els ritmes i tensions, per donar forma a la veritat, posar ordre en la confusió, establir proporcions de i entre les coses, i fer visible l'invisible, és a dir l'espai. En música es pot parlar de proximitat entre les obres d'Anton Webern i el cinematògraf, sobretot pel que fa a intensitat. En poesia hom pot remetre's a la segona etapa de José Angel Valente, però sobretot a les obres de Paul Celan, en la seva conjugació de paraula essencial, simplificació i mutisme. Més en general el cinematògraf de Bresson s'apropa a qualsevol art del minimalisme on s'anteposi la subtracció a la suma, la precisió a la vaguetat, allò nèt a allò difús, el silenci al soroll, l'austeritat a l'exuberància... a qualsevol art que es fonamenti en la reducció de mitjans, en la immobilitat i el silenci, en un estil nèt i precís, amb autonomia de l'obra... que es sostingui sobre la fragmentació i la repetició, que busqui abolir l'absència de forma i la banalitat de la realitat, que cerqui l'harmonia de les relacions i posar ordre en els fluxos de realitat... precisament d'aquest gest de posar ordre a un cúmul de sensacions neix l'estil, per aquest cas l'antisistema Bresson, un art tant espiritualista com materialista, que més que a la religiositat remet al misteri, invisible, inefable, icònic... que d'acord amb la noció de ritual de Claude Lévis-Strauss pretén fer visible l'invisible.

La fi de l'art en Bresson

Bresson parla de la fi de l'art en dues entrevistes de l'any 1966, en ambdós casos la mort de l'art ve de la mans del que anomena els mitjans mecànics actuals de difusió, en una perspectiva que recorda força l'expressada per Walter Benjamin en les seves consideracions al voltant d'allò que anomena l'aura de l'obra d'art al cèlebre escrit sobre *L'obra d'art en l'era de la seva reproductivilitat tècnica*¹⁶⁹. Segons Bresson la televisió, la ràdio i el cinema són els responsables de la decadència i mort de l'art, no obstant aquests mateixos mitjans de difusió que han matat l'art tal vegada seran els

encarregats de fer renéixer o reconstruir l'art d'una manera completament nova, en quelcom diferent que potser ja ni tan sols es dirà art. Dins aquest art completament nou hi ha el cinematògraf: "Crec, encara que potser m'equivoqui, que les arts estan declinant, estan en trànsit de morir, potser per un excés de llibertat, potser a causa de la difusió extraordinària que qualsevol cosa té en aquests moments. Crec que el cine, la ràdio, la televisió, maten les arts però crec, també, que és, precisament, a través del cinematògraf, la ràdio, la televisió, com aquestes arts renaixeran, potser sota altra forma i, potser, la paraula art no tingui d'ençà endavant el mateix sentit. Sembla que aquí existeix una esperança. Crec, en efecte, en el cinematògraf com un art absolutament nou del que, potser, no ens hem fet encara una idea total, crec en una musa cinematogràfica. El pintor Degas deia: "Les muses no es parlen, ballen les unes amb les altres". Crec que el cinematògraf és, o serà aviat, un art absolutament autònom i que no és el que es pretén que ha de ser. És un art absolutament tancat i absolutament autònom" (Bresson, 1966)¹⁷⁰. La idea que la mort de l'art arriba precisament a mans del cine, la ràdio i la televisió, queda reflectida en una segona entrevista concedida aquell mateix any: "(...) em sembla que les arts –les belles arts, si volen- es troben en declivi, i fins i tot prop de la seva fi. Es troben en trànsit de morir. (...) No queda ja gairebé res. Aviat ja no existiran. Però, cosa curiosa, si han mort a mans del cinema, la ràdio, la televisió, han estat precisament aquest cinema, aquesta ràdio, aquesta televisió que les han matat, les que acabaran reconstruint un art, reconstruint les arts –però d'una forma completament diferent, per descomptat, i pot fins i tot que la paraula art no s'utilitzi. De totes maneres ja no serà el mateix" (Bresson, 1966)¹⁷¹. En aquesta segona entrevista trobem també repetida la idea que l'extraordinària difusió del cine i els nous mitjans comporta la mort de l'art, però què pot ser també la clau per a la seva resurrecció: "Gràcies al cinema –i jo diria, gràcies al cinematògraf, perquè m'agrada assenyalar la diferència, establir la diferència, com feia Cocteau, entre el cinema, és a dir els films normals, i allò que constitueix l'art cinematogràfic-, així gràcies al cinematògraf reviurà l'art que el cinema està a punt de matar. El culpable, els culpables d'aquesta mort de les arts, són els mitjans mecànics actuals de difusió. Sobre això, Ionesco ha dit quelcom força bonic, l'altre dia, molt just en tot cas: ens trobem davant miracles. El cinema, la ràdio, la televisió, són miracles, però el que no són miracles, són els films, les emissions televisades, els reportatges radiofònics. Aquí l'art arriba amb retard. (/). Tal vegada no sigui molt just dir que l'art arriba amb retard respecte dels miracles, caldria dir més

justament que l'art és assassinat pels miracles, però que ha de reviure gràcies a aquests miracles" (Bresson, 1966)¹⁷².

Aïllar-se de les arts existents

Quan Bresson parla de l'art en general és habitualment per criticar allò que considera la nociva intromissió en l'art cinematogràfic d'altres arts com la literatura, la música, la pintura, la fotografia i sobretot el teatre. El rebuig a les arts existents no és per tant absolut, sinó dins el terreny cinematogràfic. El cinematògraf s'ha d'expressar amb uns mitjans clarament diferents a aquestes altres arts, "El teu públic no és ni el públic dels llibres, ni el dels espectacles, ni el de les exposicions, ni el dels concerts. Tu no has de satisfer el gust literari, ni el teatral, ni el pictòric, ni el musical." (Bresson, 1975:79). Aquesta diferència de mitjans és inherent a la pròpia matèria prima amb la que treballa cada art, "El verdader del cinematògraf no pot ser el verdader del teatre, ni el verdader de la novel·la, ni el verdader de la pintura. (Allò que el cinematògraf atrapa amb els seus medis propis no pot ser allò que el teatre, la novel·la i la pintura atrapen amb els seus)" (Bresson, 1975:20). Les objeccions a la intromissió de les arts existents es concentren sobretot en el teatre, "No és que els films costin massa diners o que la televisió sigui una rival, no, simplement que el cinema no és un art, encara que pretengui ser-ho. No és més que un art fals, que tracta d'expressar-se amb la forma d'un altre art. No hi ha res pitjor ni més ineficaç que aquest tipus d'art" (Bresson, 1966)¹⁷³. Tenint en compte que "Allò que ha passat per un art i conserva la seva marca ja no pot entrar en un altre" (nota al peu: "CINE i teatre estan vinculats per comoditat. És una confusió interessada") (Bresson, 1975: 39), i que "Allò que ennobleix un actor sobre les taules pot fer-lo vulgar en la pantalla (pràctica d'un art en la forma d'un altre)" (Bresson, 1975:60), cal pretendre que "Faràs, amb els sers i les coses de la naturalesa, netejats de tot art i en particular de l'art dramàtic, un art" (Bresson, 1975:59). Per assolir la plena realització el cinematògraf ha de partir de la "Impossibilitat d'expressar quelcom amb força a través dels mitjans conjugats de dues arts. És o tot un o tot l'altre" (Bresson, 1975:40), ja que "És en la seva forma pura com un art pega fort" (Bresson, 1975:69), i no hi ha "Res més inelegant i més ineficaç que un art concebut sota la forma d'un altre" (Bresson, 1975:53). El cinematògraf ha d'allunyar-se de les arts existents, "Amb les Belles Arts, cap competència" (Bresson, 1975:46), per tal de seguir una

“Evolució en una zona prohibida a les arts existents, que elles no poden explorar” (Bresson, 1975:91), i assolir així la “Qualitat d’un món nou que cap de les arts existents permetia sospitar” (Bresson, 1975:71). Per tot això, Bresson afirma l’any 1971: “Jo crec que nosaltres, el realitzadors, nosaltres no realitzem res en absolut. Nosaltres prenem del real tal com és, no hem de demostrar pas alguna cosa, sinó intentar trobar, anar al fons dels ésser, fins l’ànima de l’ànima de l’ésser humà, allò que ni la poesia, ni la dramaturgia, ni la pintura, ni res ha aconseguit encara rendir. Jo crec que aquesta càmera, que aquest magnetòfon son instruments en profunditat, i que és aquest el seu destí, i no en absolut d’anar a prendre els actors, fer-los representar una obra i fotografiar-los” (Arnaud, 1986:213)¹⁷⁴. D’aquí que en un text d’aquell mateix 1971 Bresson insti el llenguatge cinematogràfic a *Aïllar-se de les arts existents*, a de deixar de cercar les seves arrels en altres arts com la literatura, la pintura o el teatre, per buscar la seva essència pura en un xoc i encadenament entre imatges i sons que condueixi aquestes imatges i sons a convertir-se en quelcom diferent d’allò que inicialment eren.

La fi del cine en Bresson

Per a Bresson “EL CINEMATÒGRAF ÉS UNA ESCRIPTURA AMB IMATGES EN MOVIMIENT I SONS” (1975:17). El gran problema és llavors que “El CINE no ha partit de zero. Tot ha de ser qüestionat de nou.” (Bresson, 1975:78). Bresson vol evitar el “(...) Contagi de la literatura: descripció mitjançant coses successives (*panoràmiques* i *travellings*)” (Bresson, 1975:49), per això si bé la majoria dels seus films parteixen d’adaptacions d’obres literàries d’autors com Georges Bernanos, Fedor Dostoievski o Lleó Tolstoi entre altres, aquestes adaptacions suposen sempre una reescriptura de l’obra en imatges i sons, això dóna lloc a un film completament diferent del llibre encara que extremadament fidel al relat, quelcom que duu André Bazin (1951) a considerar *Journal d’un curé de campagne* (Bresson, 1951)¹⁷⁵ tot un model de com fer adaptacions cinematogràfiques d’obres literàries. Bresson creu que “La música ocupa tot el lloc i no dóna més valor a la imatge a la qual s’afegeix” (1975:41), per això exclama “Quantes pel·lícules esmenades per la música! S’inunda de música una pel·lícula. S’impedeix veure que en aquelles imatges no hi ha res” (Bresson, 1975:102), malgrat en bona part dels seus films en blanc i negre s’utilitza molt puntualment música d’autors com Mozart, Schubert o Monteverdi entre altres,

arribats a cert punt admet “Només fa poc, i poc a poc, he suprimit la música i m’he servit del silenci com a element de composició i com a mitjà d’emoció (...)” (Bresson, 1975:102)¹⁷⁶, d’aquesta manera l’ús de la música tendeix a disminuir al llarg de la seva filmografia fins desaparèixer per complet quan afirma “DE LA MÚSICA. Res de música d’acompanyament, de sosteniment o de reforç. Res de música en absolut” (Bresson, 1975:27)¹⁷⁷. Bresson comença la seva carrera com a pintor, quelcom que es veu forçat a deixar a causa d’un problema de tensió nerviosa, malgrat les múltiples referències a pintors com Cézanne o Leonardo entre molts altres, i que sovint equipara el seu treball al d’un pintor, no se’n coneix cap obra pintada, ni tan sols cap descripció (Reader, 2000:8), a més veu en el funcionament mecànic del cinematògraf una distància insalvable respecte la pintura, ja que “Allò que cap ull humà és capaç d’atrapar, allò que cap llapis, pinzell o ploma és capaç de fixar, la teva càmera ho atrapa sense saber què és i ho fixa amb l’escrupolosa indiferència d’una màquina” (1975:32), així que “Donat que no has d’imitar, com els pintors, escultors i novel·listes, l’aparença de les persones i objectes (unes màquines ho fan per tu), la teva creació o invenció no passa dels vincles que estableixes entre els diversos fragments de realitat captats. Està també l’elecció d’aquests fragments. El teu olfacte decideix.” (Bresson, 1975:59). Bresson no s’interessa excessivament per la fotografia, considera que “La fotografia és descriptiva, imatge bruta limitada a la descripció” (Bresson, 1975:86), tampoc vol saber “Res de fotografia maca, res d’imatges maques, sinó imatges i fotografia necessàries” (Bresson, 1975:72), entén que “La bellesa de la teva pel·lícula no residirà en les imatges (targetapostalisme) sinó en l’inefable que aquestes alliberaran” (Bresson, 1975:92), de tal manera que “La teva pel·lícula tindrà la bellesa, o la tristesa o etc., que té per nosaltres una ciutat, un camp, una casa, i no la bellesa, o la tristesa o etc., que té per nosaltres la fotografia d’una ciutat, d’un camp, d’una casa” (Bresson, 1975:57). Bresson utilitza actors professionals en els seus tres primers films, un curtmetratge i dos llargmetratges, més tard però arriba a la conclusió que quan el cinematògraf es barreja amb el teatre no hi ha res a fer, per això diu que “Cada vegada que el teatre fica el nas en el cinema, es produeix una catàstrofe, i el mateix succeeix cada vegada que el cinema fica el seu nas en el teatre” (Bresson, 1966)¹⁷⁸, ja que no pot donar-se “Cap maridatge del teatre amb el cinematògraf sense l’extermini d’ambdós” (1975:19), en conseqüència el cinematògraf no vol saber “Res d’actors. (Res de direcció d’actors). Res de personatges. (Res d’estudi de personatges). Res de posada en escena. Sinó l’emprament de models, agafats de la vida. SER (models) en comptes de SEMBLAR (actors)”

(Bresson, 1975:16). Les objeccions respecte a la intromissió del teatre són moltes, ja que és aquí precisament on el cinematògraf més dista del cine. En primer lloc “Prendre prestats els mitjans del teatre condueix fraudulentament al pintoresc visual i auditiu”, és a dir a un cúmul de gestos, ganyotes, mímica, tons de veu... (Bresson, 1975:75). També cal tenir en compte que “Un actor procedent del teatre porta forçosament amb sí les convencions, la moral i *els deures envers el seu art*” (Bresson, 1975:46), per això quan el cine accepta actors i interpretació està tot perdut, ja que els actors no poden desfer-se mai de l’hàbit de projectar-se de forma estudiada tot amagant la complexitat inherent a l’ésser humà (Bresson, 1966). Els actors no poden evitar amagar-se darrera el seu art, joc, paper... aportant així confusió i desordre enlloc de contribuir a netejar, unir, depurar, anar a l’essència, i en definitiva emocionar veritablement (Bresson, 1962). En general el cine intenta aprofitar els potencials del teatre, però “Una pel·lícula no pot ser un espectacle, perquè un espectacle exigeix la presència de carn i os. No obstant, pot ser, com en el teatre fotografiat o CINE, la reproducció fotogràfica d’un espectacle. Ara bé, la reproducció fotogràfica d’un espectacle és comparable a la reproducció fotogràfica d’un llenç o una escultura. Però la reproducció fotogràfica de SANT JOAN BAPTISTA de Donatello o del la DONA DEL COLLAR de Vermeer no tenen ni el poder, ni el valor, ni el preu d’aquella escultura o d’aquell llenç. No els crea. No crea res” (1975:17).

La qüestió

La fi del cine arriba precisament arran de la irrupció del teatre. Un dels aspectes més cèlebres del cinematògraf és sens dubte el rebuig categòric a la utilització d’actors, professionals o no, com també a valer-se de qualsevol altre dels mitjans del teatre. Ja en els seus orígens el ‘CINE’ emprèn el camí d’intentar expressar-se amb els mitjans d’un altre art, el teatre: “Penso que els cinema va mal encaminat, que té el seu propi llenguatge, els seus propis mitjans, i que ha avançat per mal camí des del seu naixement, pel fet d’intentar expressar-se utilitzant eines que són del teatre. Hi han però actors meravellosos en teatre. Creguin-me, tinc molts problemes pel fet de no utilitzar-los, realment no és per a la meva satisfacció. Però crec en la gran particularitat del llenguatge cinematogràfic i crec que, un cop intentes expressar quelcom a través de mímica, gestos, efectes en la veu, ja no es pot parlar de cinema, sinó de teatre filmat”¹⁷⁹.

Des que “(¿1925?) El CINE SONOR obre les seves portes al teatre, que ocupa la plaça i la rodeja amb filats” (Bresson, 1975:16), al cine s’imposa arreu “El terrible costum del teatre” (Bresson, 1975:17) que duu a pensar que “No es pot esperar res d’un CINE ancorat en el teatre” (Bresson, 1975:53). Per a Bresson el cine no és més que teatre fotografiat, d’aquí que el cine no té cabuda dins el sistema del cinematògraf i a l’inrevés: “Dos tipus de pel·lícules: les que empren els mitjans del teatre (actors, posada en escena, etc.) i es serveixen de la càmera per *reproduir*; les que empren els mitjans del cinematògraf i es serveixen de la càmera per *crear*.” (Bresson, 1975:17). Sovint es confon o barreja el cinematògraf amb la resta del cine, quan hauria de ser considerat completament al marge d’aquest: “Tota una crítica que no fa distinció entre CINE i cinematògraf. Que de tant en tant obre un ull davant la presència i la interpretació inadequada dels actors, i de seguida el tanca. Obligada a que li agradi a l’engròs tot allò que es projecta en les pantalles” (Bresson, 1975:62). S’estableix així una distància insalvable entre cine i cinematògraf a partir del moment en que es deixa entrar els mitjans del teatre, i molt especialment els actors, heus ací *La qüestió* (Bresson, 1966)¹⁸⁰, si el cine, en valer-se dels mitjans del teatre, en intentar aprofitar els potencials d’un altres, renuncia o no a tota creació i tot misteri.

Els filtres

A banda del teatre, Robert Bresson proposa eliminar per complet del cine els anomenats “filtres” (Schrader, 1972:85)¹⁸¹. Els filtres són fets artificiosos i dramàtics que es presenten com la vida mateixa, objectes preconcebuts orientats a fer que la realitat externa sembli autosuficient, elements que s’interposen entre sí i l’obra per distreure l’espectador del drama i dirigir la seva atenció vers l’argument, l’actuació, la planificació, el muntatge, la banda sonora, etc. El primer d’aquests filtres és l’argument, on la manipulació dels fets permet a l’espectador entrar en contacte directe amb el funcionament de la vida i alhora tenir la convicció que passi el que passi tot és sota control, de tal manera que el suspens i la identificació emocional sempre han de resultar en una conclusió. Un altre d’aquests filtres és l’actuació, procediment pel qual els actors recorren a les seves perícies teatrals per adaptar la seva conducta a esquemes més o menys expressionistes i psicològics mitjançant diferents gesticulacions i les entonacions de veu. Podem parlar també de filtre a propòsit de la planificació, on les múltiples

possibilitats d'angles i composicions, així com l'embelliment o enlletgiment de les imatges, permeten suggerir infinitud de significats a l'espectador. Trobaríem igualment un filtre en el muntatge, on mitjançant la modulació de la regularitat i ostensibilitat dels talls es dona lloc al clímax emocional i a moments metafòrics o didàctics. I un altre filtre d'especial importància el constituïria la banda sonora, on els efectes sonors i la música poden ser emprats per comentar les imatges i manipular subtilment els sentiments de l'espectador. Tots aquests filtres s'orienten a carregar de significats la realitat capturada per la càmera per tal de forçar en l'espectador una contemplació tendenciosa, una lectura unívoca, una interpretació pensant, una experiència mediada, segons Bresson "Mostrar-ho tot condemna al CINE al clixé, l'obliga a mostrar les coses com tothom està acostumat a veure-les. Del contrari, semblarien falses o afectades" (Bresson, 1975:73). El cinematògraf tendeix a desprendre's progressivament de tots aquests filtres, com també d'altres com les veus en off, les transicions, la música, etc.

Els films de Bresson

En el cinematògraf el procés creatiu ha de donar-se a partir d'un trajecte en el qual "És precís que una imatge es transformi al contacte amb altres imatges de la mateixa manera que un color al contacte d'altres colors. Un blau no és el mateix blau al costat d'un verd, d'un groc, d'un roig. No hi ha art sense transformació" (Bresson, 1975:20). Per contra, "Si una imatge, contemplada apart, expressa quelcom amb claredat, si comporta una interpretació, no es transformarà al contacte amb altres imatges. Les altres imatges no tindran cap poder sobre ella, i ella no tindrà cap poder sobre les altres imatges. Ni acció, ni reacció. És definitiva i inutilitzable en el sistema del cinematògraf (...)" (Bresson, 1975:21)¹⁸². Segons Bresson "El CINE busca l'expressió *immediata* i *definitiva* mitjançant mímica, gestos, entonacions de veu. Aquest sistema exclou necessàriament l'expressió mitjançant contactes i intercanvis d'imatges i sons i les transformacions que d'ells resulten" (Bresson, 1975:39). Només suprimint el teatre "Els intercanvis que es produeixen entre imatges i imatges, sons i sons, imatges i sons, donen a les persones i als objectes de la teva pel·lícula la seva vida cinematogràfica i, mitjançant un fenomen subtil, unifiquen la teva composició" (Bresson, 1975:46). Amb el cinematògraf "Allò que cerco, no és en absolut l'expressió a través de gestos, paraules, mímica, sinó l'expressió a través del ritme i la combinació

d'imatges, a través de la seva posició, la seva relació i la seva quantitat. Abans que cap altra cosa, la finalitat d'una imatge ha de ser l'intercanvi. Però per a que l'intercanvi sigui possible, és necessari que aquestes imatges tinguin alguna cosa en comú, que participin conjuntament en una mena d'unió. Aquest és el motiu pel qual intento donar als meus personatges una mena d'enllaçament, i demano als meus actors (tots els meus actors) de parlar de certa manera, de comportar-se de certa manera, que és sempre la mateixa”¹⁸³. El cinematògraf ha de ser necessàriament diferent a qualsevol altre art existent, i especialment a qualsevol forma de teatre, teatre fotografiat, teatre filmat, etc., quelcom que contradiu frontalment bona part del que s'ha dit i fet fins ara sobre el cine. El cinema convencional recorre a un altre llenguatge que no és pròpiament el seu sinó el del teatre, això converteix el cine en teatre fotografiat, un espectacle sense cap valor pel fet que els actors i tècniques del teatre no són aprofitables pel cinema, i que el cinema no pot suplir la presència en viu dels actors. La proposta des del cinematògraf és llavors substituir el cine en tant que teatre fotografiat o filmat pel cinematògraf, i els actors per models, a qui no s'ha de deixar actuar, ni corregir-se, ni amagar-se darrera una actuació, ni ser conscients d'allò que fan, per tal que treguin allò més profund que oculten. Per poder defugir realment de la propensió del cine a posar-se al servei dels actors del *star system* i de les tècniques interpretatives provinents del teatre, el cinematògraf ha de servir-se de no actors, models, d'una manera força singular, per tal de propiciar els intercanvis, una mena de dialèctica entre imatges i sons que queda anul·lada quan el cine és absorbit pel teatre (Bresson, 1975:20)¹⁸⁴. Aquests intercanvis només esdevenen possibles quan es sotmet els models a un minuciós treball per fer que parlin i es comportin d'una determinada manera, que és sempre la mateixa, això fa que els models i els intercanvis que aquests possibiliten juguin un paper eminent a l'hora de conferir unitat a l'obra, com també a l'hora de fer del cinematògraf s'expressi pels seus propis mitjans, no pels d'un altre de les arts existents.

BIBLIOGRAFIA

Arnaud, Philippe (1986); *Robert Bresson*. Cahiers du cinéma, Paris, 2003.

Bazin, André (1945); *Ontología de la imagen fotográfica*. A: *¿Qué es el cine?*. Traducció de José Luis López Muñoz. Rialp, Madrid, 1966.

Bazin, André (1951); *Diario de un cura rural*. A: *¿Qué es el cine?*. Traducció de José Luis López Muñoz. Rialp, Madrid, 1966.

Bazin, André (1958-1962); *qu'est-ce que le cinéma?*. Cerf-Corlet, Paris, 2007.

Berger, Peter L. (1963); *Invitació a la sociologia. Una perspectiva humanística*. Herder, Barcelona, 1986.

Berger, Peter L. i Luckmann, Thomas (1966); *La construcción social de la realidad*. Amorrortu, Buenos Aires, 1999.

Bredlow, Luis Andrés (2003); *Notas del Traductor*. A: *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Seguido de *Prólogo a la cuarta edición italiana de "La sociedad del espectáculo"*. Traducció de Luis Andrés Bredlow. Anagrama, Barcelona.

Bresson, Robert (1971); *Aislarse de las artes existentes*. A: *Nouvelle Revue Française*, núm. 226, 1971. Publicat originalment amb el títol *S'isoler des arts existants*. Traducció al castellà per Zunzunegui (2001).

Bresson, Robert (1975); *Notes sur le cinématographe*. Gallimard, Paris, 1988.

Bresson, Robert (1975); *Notas sobre el cinematógrafo*. Edició i traducció de Daniel Aragó Strasser. Árdora, Madrid, 1997.

Canjuers, P. i Debord, Guy (1960); *Preliminaries Toward Defining a Unitary Revolutionary Program*. A: *Miscellaneous Situationist International Publications*. P.

Canjuers és un pseudònim de Daniel Blanchard. Traducció a l'anglès per Knabb (1998, 2003, 2006).

Català, Josep M. (2000); *El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva*. A: *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, núm. 34, Págs. 78-97.

Català, Josep M. (2005); *Film-ensayo y vanguardia*. A: **Torreiro, C., Cerdán, J.** (2005); *Documental y vanguardia*. Cátedra, Madrid.

Català, Josep M. (2006); *Vigo en las ciudades. La construcción de un punto de vista moral*. A: *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, núm. 52, Págs. 42-63. Instituto Valenciano de Cinematografía, Valencia.

Català, Josep M. (2006); *La forma ensayo en Marker*. A: *7º Festival Internacional de Cine Las Palmas de Gran Canaria*. Festival de Cine Las Palmas, Gran Canaria.

Debord, Alice (1999); *Preámbulo de la presente edición*. A: *In girum imus nocte et consumimur igni. Edición crítica aumentada con notas del autor, seguido de 'Basura y Escombros'*. Traducció de Luis Andrés Bredlow. Anagrama, Barcelona.

Debord, Guy (1950-1994); *Oeuvres*. Gallimard, 2006.

Debord, Guy (1952-1978); *Complete Cinematic Works. Scripts, Stills, Documents*. Traducció de Ken Knabb. AK Press, Oakland, 2003.

Debord, Guy (1957); *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*. A: *Oeuvres*. Pàgines 309-328. Gallimard, Paris, 2006.

Debord, Guy (1961); *For a Revolutionary Judgment of Art*. A: *Miscellaneous Situationist International Publications*. Traducció a l'anglès per Knabb (1998, 2003, 2006).

Debord, Guy (1967); *La société du spectacle*. Gallimard, París, 1992.

Debord, Guy (1977); *Sobre 'In Girum'... A: In girum imus nocte et consumimur igni. Edición crítica aumentada con notas del autor, seguido de 'Basura y Escombros'*. Traducció al castellà per Bredlow (2000: 67-69). Traducció a l'anglès per Knabb (1998, 2003).

Debord, Guy (1977); *Para el ingeniero de sonido. A: In girum imus nocte et consumimur igni. Edición crítica aumentada con notas del autor, seguido de 'Basura y Escombros'*. Traducció al castellà per Bredlow (2000:87). Traducció a l'anglès per Knabb (1998, 2003).

Debord, Guy (1979); *Prólogo a la cuarta edición italiana de "La sociedad del espectáculo". A: Comentarios sobre la sociedad del espectáculo. Seguido de Prólogo a la cuarta edición italiana de "La sociedad del espectáculo"*. Traducció de Luis Andrés Bredlow. Anagrama, Barcelona, 2003.

Debord, Guy (1980); *Lista de citas y 'détournements' insertos en el texto de la película 'in girum...'.* Traducció al castellà per Bredlow (2000:75-85). Traducció a l'anglès per Knabb (1998, 2003).

Debord, Guy (1988); *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo. Seguido de Prólogo a la cuarta edición italiana de "La sociedad del espectáculo"*. Traducció de Luis Andrés Bredlow. Anagrama, Barcelona, 2003.

Debord, Guy (1989); *Nota sobre el empleo de las películas robadas. A: In girum imus nocte et consumimur igni. Edición crítica aumentada con notas del autor, seguido de 'Basura y Escombros'*. Traducció al castellà per Bredlow (2000:71-73). Traducció a l'anglès per Knabb (1998, 2003).

Debord, Guy (1990); *In girum imus nocte et consumimur igni. Edición crítica aumentada con notas del autor, seguido de 'Basura y Escombros'*. Traducció de Luis Andrés Bredlow. Anagrama, Barcelona, 2000.

Debord, G., Wolman, G.J. (1956) ; *A User's Guide to Détournement. Belgian surrealist journal Les Lèvres Nues #8 (May 1956). A: Pre- Situationist International texts.* Traducció a l'anglès per Knabb (1998, 2003, 2006). Traducció al castellà per Bredlow (2000:89-102).

Filmoteca Nacional (1977); *Robert Bresson*. Filmoteca Nacional, Madrid.

Font, Domènec (1976); *Robert Bresson. A: Dirigido por...*, número 37. Pàgines 1 a 10.

Goffman, Erving (1959); *The Presentation of Self in Everyday Life*. Doubleday, Garden City, New York.

Guégan, Gérard (1981); *Les Nouvelles littéraires*, 4 de juny de 1981. A: *In girum imus nocte et consumimur igni. Edición crítica aumentada con notas del autor, seguido de 'Basura y Escombros'.* Traducció al castellà per Bredlow (2000:120-122). Traducció a l'anglès per Knabb (1998, 2003).

Internationale Situationniste (1953-1972); *Situationist International Anthology. Revised and expanded edition.* Edició i traducció de Ken Knabb. Bureau of Public Secrets, Berkeley, 2006.

Internationale Situationniste (1966); *The Role of Godard. A: French Situationist International Journal #10.* Traducció a l'anglès per Knabb (1998, 2006).

Internationale Situationniste (1969); *Cinema and Revolution. A: French Situationist International Journal #12.* Traducció a l'anglès per Knabb (1998, 2003, 2006).

Internationale Situationniste (1969); *On The Society of the Spectacle (reply to a critic of the book). How Not To Understand Situationist Books (excerpts).* A: *French Situationist International Journal #12.* Traducció a l'anglès per Knabb (1998, 2003, 2006).

Jappe, Anselm (1993); *Guy Debord*. Traducció de Luis Andrés Bredlow. Anagrama, Barcelona, 1998.

Knabb, Ken (1992); *On René Viénet's Film Can Dialectics Break Bricks?. Leaflet circulated at a showing of Vienet's film.* Publicat a Knabb (1997, 1998).

Knabb, Ken (1996); *On Guy Debord's Film The Society of the Spectacle. A: Public Secrets. Collected Skirmishes of Ken Knabb.* Fulletó que circulava en els passis dels films de Debord. Bureau of Public Secrets, Berkeley, 1997.

Knabb, Ken (1997); *Public Secrets. Collected Skirmishes of Ken Knabb.* Bureau of Public Secrets, Berkeley.

Knabb, Ken (2003); *Introduction to Guy Debord's Complete Cinematic Works. A: Complete Cinematic Works. Scripts, Stills, Documents.* Traducció de Ken Knabb. AK Press, Oakland, 2003.

Knabb, Ken (2006); *Situationist Bibliography. A: Situationist International Anthology. Revised and expanded edition.* Edició i traducció de Ken Knabb. Bureau of Public Secrets, Berkeley, 2006.

Maturana, Humberto (1998); *La ciencia y la vida cotidiana: la ontología de las explicaciones científicas.* A: **Watzlawick, P.** (1998); *El ojo del observador: contribuciones al constructivismo: homenaje a Heinz von Foerster.* Gedisa, Barcelona.

Morin, Edgar (1990); *Introducción al Pensamiento Complejo. Primera Parte.* Gedisa, Barcelona.

Quandt, James (1998); *Robert Bresson.* Cinematheque Ontario, Toronto.

Reader, Keith (2000); *Robert Bresson.* Manchester University Press, Manchester.

Rohmer, Eric (1956); *Le miracle des objets.* A: *Cahiers du Cinéma*, número 65. Pàgines 42 a 45. Cahiers du Cinéma, Paris.

Schrader, Paul (1972); *El estilo transcendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*.

Traducció i pròleg de Breixo Viejo Viñas. JC Clementine, Madrid, 1999.

Sontag, Susan (1966); *Against interpretation: and other essays*. The Noonday Press, New York.

Sontag, Susan (1964); *Against interpretation. A: Against interpretation: and other essays*. The Noonday Press, New York, 1966.

Sontag, Susan (1964); *Spiritual Style in the films of Robert Bresson. A: Against interpretation: and other essays*. The Noonday Press, New York, 1966.

Sontag, Susan (1965); *On Style. A: Against interpretation: and other essays*. The Noonday Press, New York, 1966.

Sontag, Susan (1966); *Contra la interpretación*. Traducció de Horacio Vázquez Rial. Alfaguara, Madrid, 1996.

Tzara, Tristan (1918) *Manifiesto Dada. A: nómada #5*. Lagana, Barcelona.

Originalment publicat com a *Manifeste Dada* a la revista *Dada*, número 3, Zurich, 2005.

Viénet, René (1967); *The Situationists and the New Forms of Action Against Politics and Art. A: French Situationist International Journal #11*. Traducció a l'anglès per Knabb (1998, 2006).

Viejo Viñas, Breixo (1999); *Prólogo a la edición en castellano. A: El estilo transcendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*. Traducció i pròleg de Breixo Viejo Viñas. JC Clementine, Madrid.

Zunzunegui, Santos (2001); *Robert Bresson*. Cátedra, Madrid.

ENTREVISTES

Bresson, Robert (1962); *Interview with Robert Bresson. A: The Trial of Joan of Arc*. Artificial Eye (DVD), 2005.

Bresson, Robert (1965); *Bresson, ni vu ni connu*. Realitzat per François Weyergans. Produït per A. S. Labarthe i J. Bazin dins la sèrie *Cinéastes de notre temps*. Original de 53 minuts complementat amb 10 minuts més per François Weyergans l'any 1994.

Bresson, Robert (1966); *La question. Entretien avec Robert Bresson*. A: *Cahiers du Cinema*, núm. 178, pàg. 26-35 i 67-71. Entrevista a càrrec de Jean-Luc Godard i Michel Delahaye. Traduïda parcialment al castellà a: *Robert Bresson*, Filmoteca Nacional, 1977, pàg. 27-44 i *Banda Aparte*, número 6, febrer de 1997, pàg. 33-39.

Bresson, Robert (1966); *Propos de Robert Bresson (pour le plaisir d'écouter et regarder)*. Entrevista de televisió a càrrec de Roger Stéphane a propòsit de *Au Hasard Balthazar* (Bresson, 1966). Realització per R. Jarbois i producció per R. Stéphane i R. Jarbois l'any 1966. A: *Un metteur en ordre: Robert Bresson*, 61 minuts.

Bresson, Robert (1970); *Charles Thomas Samuels interviews Robert Bresson in Paris, September 2, 1970*. Entrevista a càrrec de Charles Thomas Samuels. En línia a Cummings, D., Trondsen, T.S. (2005). Apareix originalment a: *Encountering Directors*, New York: G.P. Putnam & Sons, 1972.

Bresson, Robert (1973); *Robert Bresson in conversation with Ronald Hayman*. En línia a Cummings, D., Trondsen, T.S. (2005). Originalment publicat a: *Transatlantic Review* No. 46/7, Summer 1973.

Bresson, Robert (1974); *Lancelot du Lac Official Pressbook*. En línia a Cummings, D., Trondsen, T.S. (2005). Originalment publicat a *L'Avant-Scène du Cinéma* núm. 155, febrer 1975.

Bresson, Robert (1979); *Conversación con Robert Bresson*. A: *Destino*. 14 agost 1979. Entrevista a càrrec de J. Bufill. Pàgines 36-37.

RECURSOS EN LÍNIA

Bailey, Matt (2004); *Robert Bresson. A: Not comino to a theater near you*. En línia a: www.notcoming.com/features.php?id=12

Cummings, D., Trondsen, T.S. (2005); *Masters of Cinema*. robert-bresson.com. Recuperat el 2008, des de robert-bresson.com

Debord, Guy (1961); *Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne*. En línia a: infokiosques.net/IMG/pdf/Persps.pdf

Gauthier, Bernard (2001); *Dossier Guy Debord. A : La Revue des Ressources*. En línia a : www.larevuedesressources.org

Indiana, Gary (2005); *Robert Bresson: Hidden in Plain Sight. A: The Criterion Collection: Pickpocket*. En línia a: www.criterionco.com/asp/release.asp?id=314&eid=450§ion=essay

Indiana, Gary (2006); *Letter to Masters of Cinema*. En línia a Cummings, D., Trondsen, T.S. (2005).

Knabb, Ken (1998); *Boureau Of Public Secrets*. Recuperat el 2008, des de bopsecrets.org

Monsinjon, E., de Saint Chamas, A. (2006); *Site Officiel du Lettrisme*. En línia a: lelettrisme.com.

Not Bored (2005); *Bibliography Guy Debord. A: NotBored*. En línia a: <http://www.notbored.org/bibliography.html>

Paul, Eric (1993) ; *Propos de Frédérique Devaux. A : Patriote-Côte d'Azur*. Nice. Citat a: *Paris Expérimental: Le Cinéma Lettriste (1951 - 1991)*. En línia a: www.parex.claranet.fr/publications/cinelettriste.html

Vienet, René (1968); *Enragés y situacionistas en el movimiento de las ocupaciones*. En línea a: www.sindominio.net/ash/enrages.htm

Walsh, David (2000); *French Filmmaker Robert Bresson (1901-1999)*. Published by the International Committee of the Fourth International (ICFI). A: *World Socialist Web Site, Arts Review*. En línea a: www.wsws.org.

FILMOGRAFIA

Bresson, Robert (1934); *Les Affaires publiques*. Arc-Film. 25 minuts.

Bresson, Robert (1943); *Les Anges du péché*. Synops-Roland Tual. 97 minuts.

Bresson, Robert (1945); *Les Dames du Bois de Boulogne*. Les Films Raoul Ploquin. 84 minuts.

Bresson, Robert (1950); *Journal d'un curé de campagne*. Union Générale Cinématographique. 110 minuts.

Bresson, Robert (1956); *Un condamné à mort s'est échappé*. Gaumont, Nouvelles Éditions de Films. 100 minuts.

Bresson, Robert (1959); *Pickpocket*. Agnès Delahaie. 75 minuts.

Bresson, Robert (1962); *Le Procès de Jeanne d'Arc*. Agnès Delahaie. 65 minuts.

Bresson, Robert (1966); *Au hasard Balthazar*. Argos Films, Parc Films, Athos Film (França), Institut Suec del Film, Svensk Filmindustri (Suècia). 95 minuts.

Bresson, Robert (1967); *Mouchette*. Argos Film, Parc Film. 81 minuts.

Bresson, Robert (1969); *Une femme douce*. Parc Film, Marianne Production. 88 minuts.

Bresson, Robert (1971); *Quatre nuits d'un rêveur*. Albina Productions, I Film dell'Orso, Victorio Film, Gian Vittorio Baldi (Itàlia), ORTF (França). 82 minuts.

Bresson, Robert (1974); *Lancelot du Lac*. Mara Films, Laser-Production, ORTF (França), Gerico Sound (Itàlia). 84 minuts.

Bresson, Robert (1977); *Le Diable probablement*. Sunchild G.M.F./M. Chanderli. 97 minuts.

Bresson, Robert (1983); *L'Argent*. Marion's Film, FR3 (França), Eos Films (Suïssa). 85 minuts.

Cornad, Brigitte i Debord, Guy (1994); *Guy Debord, son art et son temps*. Canal+. 60 minuts.

Debord, Guy (1952); *Hurléments en faveur de Sade*. Films Lettristes. 75 minuts.

Debord, Guy (1959); *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*. Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni. 20 minuts.

Debord, Guy (1961); *Critique de la separation*. Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni. 20 minuts.

Debord, Guy (1973); *La Société du Spectacle*. Simar Films. 80 minuts.

Debord, Guy (1975); *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film "La Société du Spectacle"*. Simar Films. 25 minuts.

Debord, Guy (1978); *In girum imus nocte et consumimur igni*. Simar Films. 100 minuts.

Isou, Isidore (1951) ; *Traité de bave et d'éternité*. 120 minuts. En línia a ubu.com

Kiarostami, Abbas (2004); *10 on Ten*. MK2 i Zeitgeist, França-Iran.

Rood, Jurriën i de Boer, Leo (1983); *Der Weg Naar Bresson [El camino a Bresson]*. Intermedio, Barcelona, 2006.

Viénet, René (1973); *La dialectique peut-elle casser des briques?* 90 minuts. En línia a ubu.com

Weyergans, François (1994); *Bresson ni vu ni connu*. A: *Cinéma de notre temps*.

Originalment produït l'any 1965 per A. S. Labarthe i J. Bazin, completat per Weyergans l'any 1994 (53 minuts + 10 minuts).

Zunzunegui, Santos (2006); *Abecedario Bresson*. A: *El camino a Bresson*. Intermedio, Holanda.

LLISTA DE REFERÈNCIES

¹ En la separació científica tradicional entre objecte i subjecte, l'objecte és allò cognoscible, determinable, aïllable, manipulable, el subjecte és tot o res, tal vegada allò capaç de concebre objectes i subjectes, la proposta d'aquest treball és abandonar la disjunció entre objecte i subjecte, determinisme i atzar, en favor d'idees com sistema obert, ambient, ecosistema, interdependència. Subjecte i objecte es constitueixen i pertorben mútuament, cal prendre això com a incertesa fonamental, restricció necessària, per una regressió de l'objectivitat que en comptes de tancar i petrificar conceptes expandeixi la visió, estimuli el coneixement, connecti allò que fins ara ha semblat contradictori. La coherència i obertura epistemològica passa llavors forçosament per la incertesa i l'autoreferència, pel potencial epistemològic del principi autocrític i autoreflexiu, entenent que l'epistemologia ha de ser un metasistema, un sistema obert que ascendeix fins l'infinit, no una solució última, sí una incertesa, una limitació del coneixement que esdevé ampliació. Si d'acord amb Kuhn tot progrés important del coneixement s'opera necessàriament pel quebrament i ruptura de sistemes tancats, incapaços d'integrar observacions cada cop més centrals, l'epistemologia ha de fer de l'obertura i la reflexivitat, autobertura i autoreflexivitat, els seus dos aspectes fonamentals, i de les relacions ecosistemàtiques i metasistemàtiques, les seves dues relacions fonamentals. Objecte i subjecte han de ser concebuts dins un ecosistema, més encara en un món obert que el coneixement no pot completar, i un metasistema, teoria que integri subjecte i objectes, subjecte i objecte mai poden ser absoluts. La concepció complexa crida i aporta l'autocrítica, la revisió epistemològica i la fabricació de veritats mortals o vivents. La *scienza nuova* no pretén un discurs acabat, definitiu, estàtic ni immòbil, sí una connexió entre teoria, metodologia, epistemologia, ontologia i altres, amb realitats no essencials, amb coherència i obertura, sense absoluts ni eterns, un enriquiment del concepte actual de ciència, una transformació multidimensional que trenqui amb la parcel·lació disciplinària i el fraccionament teòric, en favor de la unitat de la ciència, amb unitat i diversitat, continuïtat i ruptures, per tal que física, biologia, antropologia, sociologia i demés deixin de ser entitats tancades sense perdre la seva identitat. La perspectiva transdisciplinària o indiscriminària així proposada va en contra d'aquesta institució burocratitzada que és actualment al ciència, incapaç d'integrar, articular o reflexionar els seus propis coneixements.

² En termes de pràctica cinematogràfica, parlar d'unificar l'activitat quotidiana i cinematogràfica implica posar en contacte un subjecte que crea films amb un objecte que són els films creats. En termes teòrico-pràctics, la unificació de subjecte i objecte comprèn la unificació de totes les parts posades en relació amb l'activitat cinematogràfica, tant en la creació com en el visionat.

³ El naixement del cinema i del seu relatiu el documental, a mans dels germans Lumière, es dona en un context d'objectivació del món àmpliament estudiat per teòrics com Marx, Benjamín, Balázs... La tendència a objectivar el món característica d'aquests temps comporta pel cinema el reforçament d'un realisme de caire positivista ràpidament i àmpliament consolidat. L'afany per explicar amb objectivitat els fets socials mitjançant el seu tractament com a coses segons pregona Comte condueix així inesperadament a refermar un corrent d'objectivació del món que potencia la seva conversió en imatge tal com suggeria Heidegger. El procés mitjançant el qual tècnica, indústria i espectacle s'alien per a fer de tot allò que se'ls presenti un objecte, imatge o mercaderia és habitualment designat com a cosificació. El fetitxisme de l'objecte mercaderia, propens a prendre tot allò que se li posi al davant per posar-ho en imatges i

exposar-ho en vitrines, veu llavors en el cinema un enginy idoni en els processos d'objectivació o cosificació.

⁴ Instituto Valenciano de Cinematografía, Valencia. El film-assaig no és un gènere, car no té límits concrets, tampoc un estil, ni un paradigma o culminació de caire ètic o estètic, no té una estructura narrativa prototípica i la seva caracterització en cap cas es redueix al muntatge, ans sovint es troba barrejat amb la narració i s'orienta vers la visualització de les estratègies comunicatives més enllà d'allò estrictament cinematogràfic. El film-assaig és una reflexió cinematogràfica a través d'imatges i sons que bàsicament tracta sobre la realitat, el punt de partida és en cert sentit el documental, o potser més concretament la deconstrucció del gènere documental. Més enllà del debat sobre el realisme i dels plantejaments autoreflexius, ve a ser una reflexió que escull l'objecte i inventa les regles per perseguir una determinada relació entre forma i fons. Per definició no pot ser mai naturalista, malgrat no és només un qüestionament de la representació sinó també un conjunt d'estratègies audiovisuals encaminades a abordar les implicacions comunicatives i epistemològiques de la comunicació cinematogràfica. A mig camí entre realitat i ficció, es proposa dur la reflexió crítica més enllà de l'engany realista per tal de fer pensar la textura de la imatge cinematogràfica, amb una vocació didàctica doble que planteja una barreja total de recursos comunicatius de manera similar a com feien els avantguardistes, per tal de jugar amb la fragmentació no com a finalitat sinó com a punt de partida orientat a una assumpció de la crisi de la representació que és usada per les capacitats creatives, epistemològiques i comunicatives que comporta.

⁵ Des de la Grècia clàssica fins els nostres dies la història de l'art ha estat marcada durant segles per un creixent predomini de la representació. La importància de la mimesi entesa com a mentida o imitació ha arribat a tal extrem que l'art figuratiu ha deixat pràcticament eclipsades altres tendències com l'art abstracte o l'art decoratiu. D'aquesta tradició o corrent figuratiu ha sorgit una idea de separació entre forma i contingut que ha culminat amb una absoluta supremacia del contingut sobre la forma: l'interès ha passat a centrar-se llavors en aconseguir interpretar o traduir adequadament allò què realment vol dir-nos una obra d'art, motiu pel qual han sorgit i proliferat arreu autèntics especialistes de l'alteració i adaptació d'obres per fer qualsevol creació intel·ligible a les diferents èpoques i cultures de la humanitat. Addicionalment han aparegut segons nivells d'interpretació orientats a emetre valoracions sobre les pròpies interpretacions, nivells en què hom distingeix entre contingut manifest i contingut latent, per tal de deixar clar que cap obra ni interpretació a partir d'aquesta pot aspirar a la neutralitat. La importància concedida a la interpretació ha donat lloc a una creixent hipertròfia de l'intel·lecte que ve a minvar la nostra energia i capacitat sensorial, és així com mica en mica tendim a observar en el món poc més que un inacabable cúmul de significats a desxifrar. La interpretació ha esdevingut una via per a domesticar l'art, per cercar-hi traços de contingut, per aplicar a l'obra els esquemes mentals de categories que ens semblin més adients en cada moment, paulatinament l'obra ha passat a ser vista com un article d'ús al temps que creix el desig de reemplaçar-la per una bona traducció. De tot això es desprèn que per contra a l'habitual el treball de la crítica hauria d'orientar-se a descriure l'aparició de l'obra d'art i la seva forma amb un vocabulari precís que no es limiti exclusivament a la descripció espacial i que permeti dissoldre les consideracions de contingut en les de forma. Les societats contemporànies es defineixen per la multiplicació d'obres d'art, el bombardeig dels sentits, l'excés, la superproducció... en aquests contextos l'agudesa de l'experiència sensorial minva sense remei: vista, oïda, sentiments... La interpretació dona per suposada l'experiència

sensorial, quan aquesta és en realitat l'únic punt de partida possible en qualsevol dels casos. Hom tendeix a veure molts continguts arreu, sovint més dels que hi ha, enlloc de parar menys atenció als continguts per poder veure amb detall l'objecte, i és que contràriament a allò que s'acostuma a creure l'obra d'art i l'experiència personal que aquesta produeix són més reals i importants que la resta. Segons això caldria fixar-se més en com quelcom és allò que és i en què és allò què és, i menys en què significa, dit d'altra manera: recuperar la importància de l'eròtica de l'art per trencar amb l'hegemonia de l'hermenèutica de l'art.

⁶ L'evolució d'arts plàstiques com la pintura i l'escultura, i posteriorment la fotografia i el cinema, pot ser vista com un intent cada cop més encertat d'embalsamar la realitat, de lluitar contra el temps i la mort, d'aturar el temps en favor de la supervivència o perennitat material, d'escapar de la inexorabilitat de *cronos*. Aquesta perspectiva duu a una possible interpretació psicoanalítica del cinema com a art sorgit amb la finalitat de preservar l'aparença, la semblança, el realisme, l'esperit, la forma... A partir del segle XV la pintura tendeix cada cop més a imitar la realitat, a reemplaçar el món exterior pel seu doble, això es pot observar en la perspectiva com a mètode racional d'obtenir una imatge psicològica de la realitat que trenca completament amb certes regles formals com ara l'enfocament a diferents distàncies o la inexistència de punts de fuga en visió bifocal, l'afany barroc de capturar escenes instantànies podria constituir un altre exemple. Aquesta tendència a reemplaçar la preocupació estètica per una preocupació psicològica vers el realisme es desplaça posteriorment de la pintura a la fotografia, la pintura opta llavors per abandonar aquests camins per duplicar la realitat i apareixen nous corrents com el impressionisme, expressionisme, cubisme, surrealisme... La fotografia com a nou mètode de reproducció mecànica de la realitat sense pràcticament intervenció humana deu bona part de la seva objectivitat a una peça anomenada precisament objectiu, una lent que fa la funció d'ull humà i que actua com a únic mediador entre l'objecte inicial i la representació. Aquest funcionament per automatisme o determinisme "natural", pretén esborrar tota subjectivitat del procés creatiu, alhora que obliga a creure en l'existència i presència física en l'espai i el temps de l'objecte representat. Amb l'arribada del cinema s'acompleix la realització en el temps de l'objectivitat fotogràfica, gràcies a un mecanisme que permet captar tant la imatge com a durada de l'objecte en un procés que suposa una veritable 'mumificació del canvi'. Presumiblement el cinema aconsegueix a la fi despullar la mirada de tot coneixement, prejudici o noció ver l'objecte, una neutralitat quasi absoluta que permet a les arts plàstiques alliberar-se de l'obsessió pel realisme i cercar cada cop més la seva autonomia estètica. El cinema pot ser considerat per tant un fenomen idealista que no sorgeix tant de la successió d'avenços tècnics com d'una sèrie d'intents aproximatius i complicats a una idea molt concreta, podem dir llavors que la idea precedeix el descobriment industrial i que el propi descobriment és molt anterior a les condicions tècniques que el fan possible. Des de l'aparició de la primera caixa màgica el cinema s'identifica amb una idea de representació íntegra i total de la realitat, amb un interès per crear una il·lusió perfecta del món exterior que es veu successivament recompensat per l'aparició del so, el color i el relleu, en un camí ja traçat per la fotografia i el fonògraf al segle XIX. En certa manera el blanc i negre, la primacia de la imatge en el cinema mut, les millores en aplicacions òptiques i síntesi del moviment, són només apunts per a quelcom que precedeix qualsevol evolució científica i desenvolupament industrial. De manera similar a com el mite de volar ja existia molts segles abans a l'aviació, hom pot dir que el cinema ja existia molt abans del segle XIX, tot i que de manera molt diferent a com es coneix ara. Segons com, hom pensar fins i tot que el

veritable cinema encara no ha estat inventat, que el mite del cinema total encara és lluny d'acomplir-se, i que l'existència del cinema precedeix de llarg la seva essència.

⁷ Veure 'Bibliografia i Filmografia de Guy Debord i Robert Bresson' a l'apartat Annexos d'aquest Treball.

⁸ Val a dir que l'objectiu dels lletristes com també dels situacionistes és la superació d'aquests moviments d'avantguarda, és a dir la seva realització en la quotidianitat, de manera que els lletristes i situacionistes no aspiren sinó a l'autodestrucció de l'art i la desaparició de les avantguardes en favor de la seva dissolució en tots els aspectes de la vida.

⁹ Segons Català (2006), en aquest film-assaig Vigo es proposa treure les coses “del flux dels quotidians en el què nida la indiferència burgesa” i compondre una mirada no emparada sota el “realisme desde el que es pavoneixen de forma insultant dia rere dia, sinó sota la sospita que aquest realisme oculta quelcom que és la seva veritable naturalesa”. En aquesta mirada preval la influència del sinistre, la mort, la vanitat, els desitjos objectivats, els símptomes de l'empobriment i la falsificació de l'experiència vital, amb un efecte conjunt constituït sobre un punt de vista moral i documentat a mig camí entre objectivitat i subjectivitat.

¹⁰ Segons Català (2006), quan l'any 1958 Bazin s'interessa per analitzar Marker i el caràcter modern del film-assaig parla d'un assaig documentat amb mitjans cinematogràfics que combina documental i avantguarda per crear un tipus de cinema reflexiu en què el muntatge va de l'oïda a l'ull, quelcom que ens podria dur a adscriure Marker a una corrent de reacció contra la emergent cultura de la imatge i el simulacre anunciada per Baudrillard, Astruc, Daniel, Boorstin, Debord, McLuhan, i altres. A banda d'això Chris Marker és possiblement la figura cabdal en la introducció de la presència del subjecte en primera persona a la retòrica cinematogràfica, més enllà de l'autor tradicional, a través de l'enunciació polifacètica i esbiaixada, la múltiple articulació retòrica, la construcció polifònica complexa, la utilització d'un subjecte enunciatiu íntim, la separació entre veus i imatges, la utilització de la pròpia veu combinada amb un afany per sortir d'un mateix i veure's com si fos un altre.

¹¹ A propòsit del film *La dialectique peut-elle casser des briques?* (Viénet, 1973), Knabb (1992) destaca que “(...) el seu humor no ve tant per la sàtira d'un gènere cinematogràfic absurd com per soscavar la relació espectador-espectacle al cor d'una societat absurda. En ambdós el seu contingut de crítica social i la seva forma autocrítica (...) capgira el poder persuasiu del mitjà contra sí mateix (els personatges critiquen la trama, el seu propi paper en aquesta, i la funció dels espectacles en general), constantment contraresta la tendència dels receptors a identificar-se amb l'acció cinemàtica, recordant-los que la veritable aventura –o manca d'aquesta– és en les seves pròpies vides”.

¹² Segons Sontag, Bresson i Ozu són dos directors que de manera única han sabut crear una forma que s'adapta perfectament allò que volen dir, una forma que de fet és allò que volen dir.

¹³ En el seu estudi Schrader ja diu que Dreyer mai va utilitzar l'estil transcendental de forma completa, tanmateix el contrast entre Dreyer i Bresson ha estat repetidament remarcat en base sobretot a l'adaptació que un i altre autor fan de la figura de Joana d'Arc.

¹⁴ En la monografia de Zunzunegui com en la de Quandt (1998) es troben recollides opinions de dotzenes de cineastes de diferents parts del món al voltant dels films de Robert Bresson, de Jim Jarmusch a Aki Kaurismäki, de Paul Schrader a Martin Scorsese, i de Victor Erice a Marc Recha, entre molts altres.

¹⁵ En aquesta entrevista Bresson parla dels consells pel relat i l'ajuda en la presentació del projecte de *Les Dames du Bois de Boulogne* (Robert Bresson, 1945) per part de Jean Cocteau, qui també col·labora amb el film *Traité de bave et d'éternité* (Isou, 1951) i amb la presentació d'aquest i *Hurléments en faveur de Sade* (Debord, 1952) al Festival de Cannes.

¹⁶ En aquesta conversa queden reflectides les diferències entre Jean-Luc Godard i Robert Bresson, sobretot pel que fa a la utilització d'actors. Per altra banda l'autor de la *Chinoise* (Jean-Luc Godard, 1967) és el blanc predilecte de les crítiques cinematogràfiques dels situacionistes, arran de la reacció de la crítica oficial davant films com *A bout de Souffle* (Jean-Luc Godard, 1959) a *For a Revolutionary Judgment of Art* (Debord, 1961), o bé *The Gay Science* (Jean-Luc Godard, 1969) a *Cinema and Revolution* (IS, 1969), com també més en general pel cinema de Godard en conjunt a *The Role of Godard* (IS, 1966).

¹⁷ Veure 'La ruptura respecte l'art i el cine en Debord' i 'La ruptura respecte l'art i el cine en Bresson' dels Annexos.

¹⁸ Per tal de clarificar l'enfocament s'ha substituït el nom del tercer pas de l'estil transcendental de Schrader (1972), que enlloc de 'èstasi' passa a anomenar-se 'unitat de totes les coses', una denominació que va força acord amb la intenció amb què defineix aquest tercer pas l'autor, i a més permet obrir més espais conceptuals a explorar, sobretot en relació a Guy Debord.

¹⁹ A les referències al llibre *La Société du Spectacle* (Debord, 1967) s'inclou el número de tesi en comptes del número de pàgina, tal i com proposa el propi autor, en canvi a les referències al film *La Société du Spectacle* (Debord, 1973) no s'inclou cap xifra a banda de l'any, ja que la font és força més breu. El text original s'inclou a la nota només quan la cita prové de la versió original francesa, com en el cas del llibre *La Société du Spectacle* (Debord, 1967), no quan prové de la traducció anglesa o castellana.

²⁰ "Dans le monde réellement renversé, le vrai est un moment du faux".

²¹ "Un petit argument pot servir de pretext per combinacions múltiples i profundes. Evita els arguments massa vastos o massa llunyans en els quals res adverteix quan t'extravies. O bé pren només aquells que podrien formar part de la teva vida i que deriva de la teva experiència".

²² Jappe titula un apartat de la seva monografia *La crítica de la vida quotidiana*.

²³ Es pot trobar una cita similar de Bresson datada de l'any 1977 a la monografia d'Arnaud (1986:217-218). La pel·lícula del cinematògraf no busca analitzar ni explicar, sinó recomposar (Bresson, 1975:20).

²⁴ Schrader cita aquí a Sontag (1966), per afirmar que l'estil espiritual de Bresson passa per relatar la ficció de manera quasi documental, en apartar-se tant com sigui possible d'allò narratiu per tendir a allò documental.

²⁵ En referir-nos aquí a la col·lisió de forces en el camp de batalla de la vida quotidiana hem volgut emprar una terminologia d'estratègia militar que sembla atraure força tant a un com a altre autor, segons podem constatar per les reiterades cites i comparacions que fan a propòsit de "l'art militar", si se'n pot dir així.

²⁶ Veure infra.

²⁷ Les cites de la *Internationale Situationniste* es fan a partir de les sigles IS. La data atribuïda a les cites (IS, 1953-1972) comprèn tant el període de publicació de la *Internationale Situationniste* i la revista homònima (1958-1972), com el període anterior encetat amb la fundació de la *Internationale Lettriste* (1952-1954), i continuat amb *Potlach* (1954-1957), algunes col·laboracions amb la revista *Les Lèvres nues* (1955-1956), i altres publicacions puntuals (1956-1957).

²⁸ Citat a Jappe (1993:179).

²⁹ “I. la séparation achevée”, “III. unité et division dans l’apparence”.

³⁰ Al capítol “Sistema Bresson”, com al conjunt d’aquesta monografia, es pot trobar una aproximació crítica i en profunditat a aquesta qüestió (Veure infra).

³¹ La cita prové de Jappe (1993:128). Cal recordar també que els capítols cinquè i sisè de *La societat de l’espectacle* (Debord, 1967) es titulen *Temps i història* i *El temps espectacular*.

³² Arnaud titula *Intraitables* el capítol dedicat a analitzar els personatges dels films de Bresson. Segons Arnaud, el seu desig pel seu desmesurat narcisisme comporta sovint una suspensió d’un desig sexual, que desencadena en triangles amorosos singulars i laberíntics marcats per la impossibilitat de retrobament entre els éssers, com en els casos de *Les Dames du Bois de Boulogne* (1945), *Pickpocket* (1959), *Au hasard Balthazar* (1966), *Une femme douce* (1969), *Quatre nuits d’un reveur* (1972), *Lancelot du Lac* (1974) o *Le diable probablement* (1977). Aquest desig va associat en molts casos a més a una promesa de conversió o salvació, motiu central de *Les Anges du péché* (1943), assolida per la comtessa i Séraphita a *Journal d’un curé de campagne* (1951), i que a partir de *Au hasard Balthazar* (1966) atrau el mal allà on es situa, fins el seu màxim exponent amb *L’Argent* (1983). Aquest desig pot associar-se també a la consagració a grans ideals que queden completament desmentits pel seu oposat en el món, al temps que serveixen a les estratègies amoroses d’aquells qui necessiten proclamar obertament la seva bellesa interior com a *Le diable probablement* (1977), també poden ocasionar in comptables enfrontaments entre companys i escissions dins els propis personatges com a *Lancelot du Lac* (1974).

³³ “No estoy deprimido. Sólo quiero el derecho a ser yo mismo. Que no me obliguen a dejar de querer más, a reemplazar los verdaderos deseos por unos falsos, basados en estadísticas, exámenes, fórmulas, ciencia ruso-americana, clasificaciones ultra-estúpidas. No quiero ser un esclavo o un especialista”. Extret directament dels subtítols del film *Le Diable probablement* (Bresson, 1977), minut 77. Cal advertir que les paraules esclau i especialista són molt emprades per Debord.

³⁴ “(...) Le spectacle est la reconstruction matérielle de l’illusion religieuse (...)”.

³⁵ Debord cita aquí a Gabel: “(...) Le besoin d’imitation qu’éprouve le consommateur est précisément le besoin infantile, conditionné par tous les aspects de sa dépossession fondamentale. Selon les termes que Gabel applique à un niveau pathologique tout autre, « le besoin anormal de représentation compense ici un sentiment torturant d’être en marge de l’existence »”.

³⁶ “On ne peut opposer abstraitement le spectacle et l’activité sociale effective ; ce dédoublement est lui-même dédoublé. Le spectacle qui inverse le réel est effectivement produit. En même temps la réalité vécue est matériellement envahie par la contemplation du spectacle, et reprend en elle-même l’ordre spectaculaire en lui donnant une adhésion positive. La réalité objective est présente des deux côtés. Chaque notion ainsi fixée n’a pour fond que son passage dans l’opposé : la réalité surgit dans le spectacle, et le spectacle est réel. Cette aliénation réciproque est l’essence et le soutien de la société existante”.

³⁷ Reader titula el darrer capítol de la seva monografia *Civilisation and its discontents: Le Diable probablement and L’Argent*.

³⁸ “Odio la vida. Pero también odiola muerte. Me parece espantosa”. Extret directament dels subtítols del film *Le Diable probablement* (Bresson, 1977), minut 78.

³⁹ Aquestes paraules de Bresson daten de l’any 1969.

⁴⁰ “Ce qui m'a poussé à faire ce film, c'est le gâchis qu'on a fait de tout. C'est cette civilisation de masse où bientôt l'individu n'existera plus. Cette agitation folle. Cette immense entreprise de démolition où nous périrons par où nous avons cru vivre. C'est aussi la stupéfiante indifférence des gens, sauf de certains jeunes actuels, plus lucides”. Aquestes paraules de Bresson apareixen originalment al *Quotidien de Paris* de 16 juny 1977. La cita de Reader (2000:133) inclou només la primera frase, es pot trobar la cita completa a: **Le diable probablement** (2008); Dins *Wikipédia. L'encyclopédie libre*. En línia a: http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Diable_probablement.

⁴¹ Jappe titula un apartat de la seva monografia *El mite de Debord*.

⁴² “Nous aussi nous formons un couple, tous sur le même modèle” (Arnaud, 1986:98).

⁴³ Aquest desig “d’être exceptionnel dans un monde exceptionnel” (Arnaud, 1986:93) és atribuït a Charles pel seu amic Michel a *Le diable probablement* (Bresson, 1977).

⁴⁴ “Par rapport à la malédiction qu’insitute l’argent dans sa valeur d’équivalent universel, elle est littéralement en trop: si tout équivaut à tout, si tout est convertible en billet, chacune de valeurs singulières propres aux choses s’évanouissent dans la circulation sans fin de l’argent: c’est lui qui substitute l’empire universel de son étalon aux valeurs singulières de chacune des choses échangées: salaires, achats, objets, personnes sont pliés à la possibilité d’une équivalence dont la figure presque anonyme d’un billet signifie aussitôt la défaite. Le vrai prix d’une singularité, de ce qui est seul étymologiquement, c’est qu’il défie tout échange, toute équivalence. Sa valeur n’a pas de prix, puisque lui en ccorder un, c’est la nier, et que son insertion dans le flux de l’argent suppose une transaction qui la ruine, un substitut qui l’abolit.”

⁴⁵ A propòsit d’això Bresson assenyala en aquesta entrevista “el cinema copia la vida, o la fotografia, mentre que jo, jo recreo la vida a partir d’elements tant naturals, tant reals com és possible”.

⁴⁶ “Actores. Quanto más se acercan (en la pantalla) con su *expresividad*, más se alejan. Las casas, los árboles se acercan; los actores se alejan”. “En ***, película que depende del teatro, ese gran actor inglés balbucea para hacernos creer que inventa las frases a medida que las dice. Sus esfuerzos por resultar más vivo logran todo lo contrario”.

⁴⁷ “Crear no es deformar o inventar personas y cosas. Es establecer entre personas y cosas que existen, y *tal como existen*, relaciones nuevas”. “LOS VÍNCULOS QUE LOS SERES Y LAS COSAS ESPERAN PARA COBRAR VIDA”.

⁴⁸ Aquesta frase final del primer film de Debord, torna a aparèixer en el seu darrer film, de 1978.

⁴⁹ Bresson justifica aquí el seu interès per fer una pel·lícula Joana d’Arc tant per tractar-se d’un personatge inesgotable com pel seu desig de fer-lo actual, veu Joana com una noia moderna i elegant, vol demostrar la modernitat que duu implícita. En una entrevista sobre el film *Lancelot du Lac* Bresson (1974) afirma “Has de dur el passat al present si vols fer-lo creïble”.

⁵⁰ “Le spectacle est le discours ininterrompu que l’ordre présent tient sur lui-même, son monologue élogieux. C’est l’auto-portrait du pouvoir à l’époque de sa gestion totalitaire des conditions d’existence. (...)”.

⁵¹ En aquest document Debord s’interessa pel debat sobre si certes tendències d’expressió cinematogràfica haurien de ser considerades preferibles a d’altres en relació al projecte revolucionari. Segons Chatel, autor de la crítica de *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960) de la que parteix el document, una alteració de ‘les formes actuals de cultura’ depèn de la producció de treballs que ofereixen a la gent ‘una representació de la seva pròpia existència’. Pels situacionistes qualsevol crítica revolucionària a tot art ha de ser extensible també a tota la societat, de manera que no s’estableixi cap separació

entre art i política. Els situacionistes ataquen la crítica cinematogràfica com a espectacle de segon grau en què el crític parla d'un producte del qual participa i del qual a més en fa un doble espectacle, el del propi producte i el de la seva visió com a espectador. En aquest sentit s'ataca també els debats de cineclub, que a més es donen en un context extremadament jeràrquic que diferencia clarament opinions especialitzades de les no especialitzades. Més en general els situacionistes esta en contra de que els espectadors s'identifiquin o emmirallin en els films que falsament representen les seves condicions de vida. Tal i com destaca la frase subratllada en l'original, pels situacionistes "La revolució no és 'mostrar' la vida a la gent, sinó dur-los a la vida", mitjançant un veritable diàleg, comunicació, debat, activitat, participació...

⁵² Schrader cita aquí l'estudi de Sontag (1966), qui en el seu article sobre *L'estil espiritual en els films de Robert Bresson* estableix múltiples comparacions entre Bresson i Brecht.

⁵³ "Le spectacle est le *capital* à un tel degré d'accumulation qu'il devient image".

⁵⁴ "Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de *spectacles*. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation".

⁵⁵ "El capital no es una cosa, sino una relación social entre personas mediada por cosas" (Marx, *El Capital*, I, 7, cap. 25); "El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación entre personas, mediada por imágenes" (Debord, *La sociedad del espectáculo* I, #4).

⁵⁶ "Le spectacle est l'autre face de l'argent : l'équivalent général abstrait de toutes les marchandises. Mais si l'argent a dominé la société en tant que représentation de l'équivalence centrale, c'est-à-dire du caractère échangeable des biens multiples dont l'usage restait incomparable, le spectacle est son complément moderne développé où la totalité du monde marchand apparaît en bloc, comme une équivalence générale à ce que l'ensemble de la société peut être et faire. Le spectacle est l'argent que l'on *regarde seulement*, car en lui déjà c'est la totalité de l'usage qui s'est échangée contre la totalité de la représentation abstraite. Le spectacle n'est pas seulement le serviteur du *pseudo-usage*, il est déjà en lui-même le pseudo-usage de la vie".

⁵⁷ En certa ocasió Bresson va afirmar "Penso que en el món sencer les coses estan anant força malament. La gent s'està convertint més materialista i cruel... cruel per mandra, per indiferència, egoisme, perquè només pensen en ells mateixos i en absolut en allò que passa al seu voltant, així que deixen que tot es torni lleig i estúpid. Només els interessen els diners. El diner s'està convertint en el seu Déu. Déu no existeix per a molts. El diner està esdevenint quelcom pel qual s'ha de viure. (...)" (Walsh, 2000).

⁵⁸ "Je suis libre, obligé a rien, sauf à ce qui peut m'être utile et dont je peux tirer profit, et plutôt gros profit que petit profit; la vie n'est qu'un champ de foire, un marché où la parole même n'est pas nécessaire, le billet de banque suffit. Payer les gens, c'est s'acquitter de tous ses devoirs et obligations envers eux. Bien qu'il vaudrait mieux ne pas les payer et les faire travailler pour rien. On apprend vite qu'on put tout se permettre et avoir en même temps l'estime et la considération des gens. C'est une question de culot, d'aplomb" (Arnaud, 1986:52).

⁵⁹ "Si tu la veux, paye" (Arnaud, 1986:50). El vell comerciant de gra, qualificat per Marie de vell avar, és un personatge inusualment transparent en aquest sentit, amb gestos força significatius al llarg del film com voler negar menjar a la jove quan aquesta li demana aixopluc, intentar comprar-la amb diners, o retirar gra a l'ase Balthazar i posteriorment regalar-lo quan se l'informa que aquest és a prop de morir.

⁶⁰ “Il nous faudra quatre ou cinq ans pour amasser un capital. Je sais, tu méprises l’argent” (Arnaud, 1986:148).

⁶¹ “Plus mon père est riche, plus elle l’aime” (Arnaud, 1986:218).

⁶² “L’argent tout puissant! L’argent le seul salut!” (Arnaud, 1986:218).

⁶³ “Depuis que t’a été donnée la conscience de ton être et de l’absurde organisation du monde, de l’impossibilité où il se trouve d’être autrement, qu’est-ce qu’on te dit? On te dit: obéis. Surtout ne te mêle pas de ce qui te regarde, ça n’est pas ton affaire. Attends, bientôt tout le monde sera hereux. Mais moi je ne veux pas attendre le bonheur universel qui sera, crois-moi Yvon, terriblement chiant. Je veux être hereux tout de suite, à ma façon, autrement. O argent, Dieu visible, qu’est-ce que tu ne nous ferais as faire” (Arnaud, 1986:143). Cal recordar que en sortir de la presó Yvon matarà diverses persones per aconseguir diners.

⁶⁴ Zunzunegui titula *Dios visible* el capítol dedicat a *L’Argent* (Bresson, 1983).

⁶⁵ “Le spectacle est le moment où la marchandise est parvenue à l’*occupation totale* de la vie sociale. (...)”.

⁶⁶ Donada la importància d’aquestes afirmacions per l’anàlisi, i puix que s’han trobat aquí algunes diferències significatives entre el llibre i el film *La Société du Spectacle* de Debord (1967, 1973), s’ha considerat convenient reproduir a continuació el text del llibre: “En aquest moviment essencial de l’espectacle, que consisteix en reprendre en ell tot allò que existia dins l’activitat humana *en l’estat fluït*, per posseir-ho en estat coagulat, en tant que coses que han esdevingut el valor exclusiu per la seva *formulació en negatiu* del valor viscut, reconeixem el nostre vell enemic que sap tant bé com semblar a primer cop d’ull quelcom de trivial i comprensible en sí mateix, quan contràriament és tant complex i tant ple de subtileses metafísiques, *la mercaderia*” (Debord, 1967:35). “És el principi del fetitxisme de la mercaderia, la dominació de la societat per “les coses suprasensible encara que sensibles”, que s’acompleix absolutament dins l’espectacle, on el món sensible és reemplaçat per una selecció d’imatges que existeix per sobre seu, i que al mateix temps es fa reconèixer com el sensible per excel·lència” (Debord, 1967:36).

⁶⁷ Per a Reader (2000:43-52), en aquest film Fontaine completament ofuscat pel seu projecte d’evasió és capaç de jugar-se la vida per preservar un petit llapis o de veure no més que cordes en una caixa de roba nova que li arriba. Segons Eric Rohmer (1956), aquest film documenta el minucios treball per aconseguir i transformar objectes quotidians en instruments d’evasió, tal i com s’explica en un article significativament titulat *El miracle dels objectes*.

⁶⁸ Carteres, rellotges, bosses o talonaris que passen d’unes mans a altres gràcies a les habilitats del pispà, en una circulació clandestina de mercaderies que adquireix màximes proporcions en la seqüència de robatoris en cadena de la Gare de Lyon, i que queda frustrada per la policia en els dos robatoris del hipòdrom de Longchamp que obren i tanquen el cercle en què s’emmarca el film. Al mateix temps convé destacar el caràcter fetitxista atribuït als objectes en certs diàlegs, quan es remarca la importància dels regals en la seducció de Jacques a Jeanne, o dels utensilis com a únic substrat de la difunta mare de Michel (Zunzunegui, 2001:131-140): “Fais-lui des cadeaux. As-tu pensé aux cadeaux?” (“Fes-li regals. Has pensat en els regals?”); “Et voilà tout ce qui reste. Des papiers, des lettres, quelques photos: c’est fini, pas moyen revenir en arrière” (“Heus ací tot el que queda. Papers, cartes, algunes fotos: s’ha acabat, no hi ha manera de tornar enrera”).

⁶⁹ L’ofensiva dels jutges comença per la ridícula acusació de robar un cavall (Reader, 2000:61), a la qual Jeanne significativament respon “Je ne l’ai pas pris, je l’ai payé. Et

même je l'ai renvoyé. Le cheval ne valait rien" ("Jo no el vaig pas agafar, jo el vaig pagar. I fins i tot el vaig retornar. El cavall no valia res"). A banda del cavall que Jeanne suposadament hauria robat, hi ha també un medalló amb una imatge que podria comportar la seva condemna per heretgia, les vestimentes masculines de les quals presumptament emana la seva força, la ploma amb què es pren acta del procés, i el crucifix de pal que li servirà com a únic consol en el camí vers la foguera.

⁷⁰ Els objectes al voltant de Gerard comprenen els regals de la fornera a qui roba diners de la caixa, la pistola amb la qual vol inculpar d'assassinat un Arnold qui posteriorment ha de pagar les mercaderies destruïdes pel jove en la seva festa de comiat a un bar, i les mercaderies que carrega en Balthazar que condueixen l'ase primerament a ser maltractat en el repartiment de pa i finalment a morir prop de la frontera en el pas d'objectes de contraband... Les terres, cedides en ús pel pare de Jacques arran de la mort de la seva filla malalta tot just començat el film, provoquen un contenciós judicial entre el pare de Marie i el pare de Jacques quan aquest demana comptes de l'explotació agrícola, un enfrontament que tindrà devastadores conseqüències en totes dues famílies, com a objecte causa fonamental en el devenir dels personatges. Respecte a les relacions de Balthazar amb les mercaderies, cal recordar que l'ase és maltractat quan volca una càrrega de palla, quan es resisteix a fer el repartiment de pa, quan extreu aigua pel vell avar, quan transporta ampolles d'aigua per a Arnold, i quan carrega les mercaderies de contraband, de manera que només quan és petit, i quan és utilitzat per conduir el carruatge de Marie i per fer el seu número al circ, l'ase no és golpejat de forma salvatge.

⁷¹ En aquest cas el contraban es dona de la mà dels familiars de la protagonista, qui subministren clandestinament alcohol al bar on ella treballa, per uns diners que després li pren el seu pare alcohòlic per emborratxar-se. La protagonista és així doblement explotada, ja que a casa seva ha d'assumir totes les feines de la llar, degut a la malaltia i mort de la seva mare. La fitxa dels autos de xocs que arriba a la protagonista per la mà femenina d'alguí qui resta fora de camp, és significativa pel fet de proporcionar de forma quasi miraculosa l'únic moment d'alegria en tot el film. Els regals oferts a Mouchette arran de la mort de la seva mare, oferts per la gent del poble que ella menysprea, són per una banda unes pastes que s'embutxaca i una tassa de xocolata que trenca, i per altra un vestit blanc que ella abraça en el seu suïcidi, tal vegada són precisament aquests regals allò que empeny definitivament la protagonista al suïcidi.

⁷² La parella es coneix quan ella acudeix a la botiga d'ell per portar-hi una sèrie de pertinences de valor cada cop més gran, des d'una càmera fotogràfica a un crucifix del qual ell separa el Crist de marfil de la creu d'or. Un cop casats l'home es mostra com un usurer qui tracta amb menyspreu tota la seva clientela i qui retreu a la muller que pagui massa a aquells qui venen a empenyorar les seves possessions. L'expressió definitiva del distanciament de la parella es concreta amb la visita del marit a una botiga per comprar un llit on ella dormirà apartada d'ell, aquest llit és l'objecte causa del drama.

⁷³ El Grial, vas dins el què Josep d'Arimatea recollí la sang de Crist a la creu, provoca una atracció irresistible que duu els cavallers de la taula rodona a una recerca embogida que primer els distancia i finalment els duu a matar-se entre ells. En relació a això, cal recordar les paraules d'una Ginebra atònita i esdevinguda ella mateixa mercaderia fetitx entre els cavallers, quan lúcidament observa: "Ce n'est pas le Graal. C'est Dieu que vous vouliez. Et Dieu n'est pas un objet qu'on rapporte" ("No és el Grial. És Déu el què voleu. I Déu no és pas un objecte hom porti"). Zunzunegui (2001:191-200) titula *El diablo en el bosque* el capítol dedicat a *Lancelot du Lac* (Bresson, 1974).

⁷⁴ Les imatges projectades i comentades pel grup ecologista o la tala d'arbres d'una banda, i les conquestes de l'estat del benestar enumerades per Charles amb ironia a la

consulta del Dr. Mime de l'altra, són bona prova d'això. El grup de joves ecologistes organitza sessions on es projecten i comenten imatges de devastació mediambiental, deixalleries de cotxes, caceres de pingüins, contaminació d'aigua i aire, efectes de la radiació, etc. El pare de Charles és un prolífic home de negocis que es dedica a la tala d'arbres, ell és crític amb això i acudeix a l'explotació per veure què s'hi fa. A la consulta del Dr. Mime, Charles enumera amb ironia algunes de les 'grans conquestes' de l'estat de benestar, en una evocació de la objectivació de la vida: "Al perder la vida, esto es lo que perdería. Planificación familiar. Viajes organizados, cultural, deportivo, lingüístico. La biblioteca del hombre cultivado. Todos los deportes. Cómo adoptar un niño. Asociación de Padres y Alumnos. Educación: 0 a 7 años, 7 a 14 años, 14 a 17 años. Preparación para el matrimonio. Obligaciones militares. Europa. Decoraciones. La mujer sola. Enfermedad: pagada. Enfermedad: no pagada. El hombre de éxito. Beneficios fiscales para los mayores. Impuestos municipales. Compra a plazos. Cánon de radio y televisión. Tarjetas de crédito. Reparaciones del hogar. Índice de contratos. El IVA y las tasas de retención" ("En perdre la vida, això és el que perdria. Planificació familiar. Viatges organitzats, cultural, deportiu, lingüístic. La biblioteca de l'home cultivat. Tots els esports. Com adoptar un nen. Associació de pares i alumnes Educació: 0 a 7 anys, 7 a 14 anys, 14 a 17 anys. Preparació pel matrimoni. Obligacions militars. Europa. Decoracions. La dona sola. Malaltia: pagada. Enfermetat: no pagada. L'home d'èxit. Beneficis fiscals pels majors. Impostos municipals. Compra a terminis. Cànon de ràdio i televisió. Targetes de crèdit. Reparacions de la llar. Índex de contractes. L'IVA i les tasses de retenció"). Extret directament dels subtítols del film *Le Diable probablement* (Bresson, 1977), minut 74.

⁷⁵ El diner, equivalent universal de tota mercaderia, duu a presó els joves Yvon i Lucien, el primer per haver col·laborat en un atracament frustrat i posteriorment per matar amb l'objectiu de robar, a Lucien per una escalada de robatoris i expropiacions cada cop majors. A banda del diner en sí, cal no obviar la importància de tota una sèrie de treballs i mercaderies relacionats amb la botiga de fotografia, indret on es produeix l'encadenament de tots els personatges i objectes del relat, on tot i tothom esdevé mercaderia. El film arrenca amb la posada en circulació d'un bitllet fals de la botiga de fotografia, posteriorment escenari del reendossament al treballador qui hi subministra petroli, d'una estafa amb el preu de càmeres fotogràfiques, i d'un robatori amb duplicat de la clau de la caixa forta. Resulta si més no curiós que el bitllet fals entri en circulació per la compra d'un marc en una botiga de fotografia, que el personal d'aquesta botiga de fotografia s'encarregui de donar fals testimoni sobre quelcom que ha estat clarament presenciats al film, i que més tard la botiga de fotografia sigui l'escenari d'estafes amb preus canviats i de robatoris amb còpies de claus. La importància d'aquesta botiga, que de fet ja apareix al relat de Tolstoi, podria associar-se a una voluntat de denunciar la condició objectivant de la fotografia, allò que Bresson anomena "els falsos poders de la fotografia".

⁷⁶ Arnaud titula aquest apartat de la monografia *Resserrement: l'attraction de l'objet cause*.

⁷⁷ Al *Advertissement pour la troisième édition française* (Debord, 1967) es parla de la fusió de l'espectacular difús i l'espectacular concentrat sota la forma comú de l'espectacular integrat, noció apareguda per primer cop als *Commentaires sur la société du spectacle* (Debord, 1988).

⁷⁸ "IV. le prolétariat comme sujet et comme représentation", "IX. l'idéologie matérialisée".

⁷⁹ “Le détournement est le contraire de la citation, de l’autorité théorique toujours falsifiée du seul fait qu’elle est devenue citation ; fragment arraché à son contexte, à son mouvement, et finalement à son époque comme référence globale et à l’option précise qu’elle était à l’intérieur de cette référence, exactement reconnue ou erronée. Le détournement est le langage fluide de l’anti-idéologie. Il apparaît dans la communication qui sait qu’elle ne peut prétendre détenir aucune garantie en elle-même et définitivement. Il est, au point le plus haut, le langage qu’aucune référence ancienne et supra-critique ne peut confirmer. C’est au contraire sa propre cohérence, en lui-même et avec les faits praticables, qui peut confirmer l’ancien noyau de vérité qu’il ramène. Le détournement n’a fondé sa cause sur rien d’extérieur à sa propre vérité comme critique présente”.

⁸⁰ “Jugé comment, d’après un code, quel code? C’est absurde” (Arnaud, 1986:63).

⁸¹ “Prenez garde. Vous qui vous dites mon juge, vous assumez une grande charge” (Arnaud, 1986:110).

⁸² “Le plus grand procès de l’histoire va s’ouvrir... Ce n’est pas seulement le procès de Jeanne qui se joue... Mais tous les procès perdus d’avance au tribunal de l’histoire, Procès de Jeanne d’arc, C’est une contestation des juges, De la justice, Du concept même du procès”. Aquests títols, corresponents al tràiler del film, van precedir pel *tràveling* de la mare de Joana al Procès de Rehabilitació que dona inici al film, al temps que precedeixen la seqüència també inicial en què unes mans encadenades es posen sobre una Bíblia oberta per donar peu a les primeres paraules de Joana i de l’obra. **Bresson, Robert** (1962); *Trailer of the film. A: The Trial of Joan of Arc*. Artificial Eye (DVD), 2005.

⁸³ “Un procès qui dira qui a tort et qui a raison” (Arnaud, 1986:66-67).

⁸⁴ Bresson titula el film *A l’atzar Balthazar* per remarcar l’arbitrarietat i atzar que intervé en el devenir dels personatges.

⁸⁵ “Mais si je me flanque une balle dans la tête, je ne peux imaginer que je serai jugé pour n’avoir compris ce que personne ne peut comprendre” (Arnaud, 1986:63). Al llarg del film Charles rebutja qualsevol ideologia de caire religiós, polític o psicoanalític, per recolzar aquest punt de vista Reader (2000:127) cita a **Daney, Serge** (1996); *La Rampe*, Cahiers du cinéma, Paris.

⁸⁶ “Étant données les circonstances spéciales où j’ai disant volé, et au nom des idées nouvelles...” Le juge: “Répondez uniquement aux questions qu’on vous pose”. Lucien “... qu’il n’y a pas vraiment de règles, que tout est permis, je pouvais espérer bénéficier d’un non-lieu, ou alors, si j’étais condamné m’échapper et remonencer” (Arnaud, 1986:142-143).

⁸⁷ Jappe titula un dels apartats de la seva monografia *Les dues fonts i els dos costats de la teoria de Debord*. En aquest apartat explica que la principal novetat de la teoria de Debord radica en el paper fonamental de la categoria intercanvi, quelcom que permet anar més enllà dels marxismes del moviment obrer tradicional, per lligar el concepte d’espectacle també a la superestructura, i analitzar així la transformació no només de la producció sinó també del pensament. De la mateixa manera Debord recull el vagatge de la destrucció de les formes artístiques tradicionals promoguda pels moviments avantguardistes i formalistes, al temps que formula una crítica radical d’aquest procés.

⁸⁸ Arnaud titula un apartat de la seva monografia *Les suppressions*..

⁸⁹ L’anàlisi d’Arnaud remet bona part de la seva argumentació sobre mirades i intercanvis a l’article *La suture* de J. P. Oudart aparegut l’any 1969 als números 211 i 212 de *Cahiers du Cinéma*. Aquest cèlebre article sobre *Le Procès de Jeanne d’Arc* (Bresson, 1962) és tal vegada un dels més complexos que s’hagi escrit mai sobre

Bresson, malgrat haver estat traduït al castellà i resumit per Arnaud en la seva monografia sobre Bresson, la dificultat de comprensió que planteja i les limitacions de la present investigació ens obliguen a incloure aquí no més que 'la punta de l'iceberg' de les reflexions que suscita.

⁹⁰ "MODELS: (↔) Moviment de l'exterior vers l'interior. (Actors: moviment de l'interior vers l'exterior). Allò important no és el que em mostren sinó el que m'amaguen, i sobre tot *el que no sospiten que està en ells*. Entre ells i jo: intercanvis telepàtics, divinació"; "Conduiràs els teus models a les teves regles, ells et deixaran obrar sobre sí, i tu els deixaràs obrar sobre teu".

⁹¹ "Els intercanvis que es produeixen entre imatges i sons, sons i sons, imatges i sons, donen a les persones i als objectes de la teva pel·lícula la seva vida cinematogràfica i, mitjançant un fenomen subtil, unifiquen la teva composició". Aquesta qüestió també és tractada a l'entrevista de televisió a càrrec de Roger Stéphane a propòsit de *Au Hasard Balthazar* (Bresson, 1966).

⁹² En les pròpies *Notes sobre el cinematògraf* Bresson exposa un sistema sorgit a base d'establir un mètode d'intuïcions i fòbies en el qual prevalen unes màximes, tot i mancar els lligaments o conjuncions entre aquestes, que tal vegada han de ser construïts pel lector.

⁹³ A les referències al llibre *Commentaires sur la société du spectacle* (Debord, 1988) s'inclou el número de tesi en comptes del número de pàgina, tal i com proposa el propi autor.

⁹⁴ "L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit ; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir. L'extériorité du spectacle par rapport à l'homme agissant apparaît en ce que ses propres gestes ne sont plus à lui, mais à un autre qui les lui représente. C'est pourquoi le spectateur ne se sent chez lui nulle part, car le spectacle est partout".

⁹⁵ "Là où le monde réel se change en simples images, les simples images deviennent des êtres réels, et les motivations efficaces d'un comportement hypnotique. Le spectacle, comme tendance à *faire voir* par différentes médiations spécialisées le monde qui n'est plus directement saisissable, trouve normalement dans la vue le sens humain privilégié qui fut à d'autres époques le toucher ; le sens le plus abstrait, et le plus mystifiable, correspond à l'abstraction généralisée de la société actuelle. Mais le spectacle n'est pas identifiable au simple regard, même combiné à l'écoute. Il est ce qui échappe à l'activité des hommes, à la reconsidération et à la correction de leur œuvre. Il est le contraire du dialogue. Partout où il y a *représentation* indépendante, le spectacle se reconstitue".

⁹⁶ El cinematògraf busca eradicar la propensió del cine a reemplaçar tota activitat i tota experiència viscuda per una imatge congelada o abstracta, per tal que cada receptor s'apropi al film des de les pròpies sensacions i vivències, establint per sí mateix vincles i relacions d'una manera única i insubstituïble, sense haver de remetre's a objectes externs preconcebuts que connotin les seves percepcions subjectives. A propòsit d'això, val la pena reprendre les dues cites que Zunzunegui (2001) situa al principi de la seva monografia sobre Bresson: "C'est le bonheur d'un art que de montrer comment quelque chose se met à signifier, non par allusion à des idées déjà formées ou acquises, mais par l'arrangement temporel et spatial des éléments". Maurice Merleau-Ponty (1945). ["És la sort d'un art mostrar com alguna cosa es posa a significar, no per alusió a unes idees ja formades o adquirides, sinó per l'arranjament temporal i espacial dels

elements.”]; “El ojo, siervo de la imagen. (↯)Y, a pesar de todo: Un silencio imperturbable, (↯)una piedra, (↯)eludiendo la escala del diablo.” Paul Celan (1963). “L'ull, serf de la imatge. (↯)I, malgrat tot: Un silenci impertovable, (↯)una pedra, (↯)eludint l'escala del diable.”

⁹⁷ “En tant qu’indispensable parure des objets produits maintenant, en tant qu’exposé général de la rationalité du système, et en tant que secteur économique avancé qui façonne directement une multitude croissante d’images-objets, le spectacle est la *principale production* de la société actuelle”.

⁹⁸ “Le spectacle se soumet les hommes vivants dans la mesure où l’économie les a totalement soumis. Il n’est rien que l’économie se développant pour elle-même. Il est le reflet fidèle de la production des choses, et l’objectivation infidèle des producteurs”.

⁹⁹ “C’est la plus vieille spécialisation sociale, la spécialisation du pouvoir, qui est à la racine du spectacle. Le spectacle est ainsi une activité spécialisée qui parle pour l’ensemble des autres. C’est la représentation diplomatique de la société hiérarchique devant elle-même, où toute autre parole est bannie. Le plus moderne y est aussi le plus archaïque”.

¹⁰⁰ “Le spectacle ne peut être compris comme l’abus d’un monde de la vision, le produit des techniques de diffusion massive des images. Il est bien plutôt une *Weltanschauung* devenue effective, matériellement traduite. C’est une vision du monde qui s’est objectivée”. El terme *Weltanschauung* acostuma a traduir-se com a visió del món o cosmovisió.

¹⁰¹ Arnaud titula el primer capítol de la seva monografia *L’irrémissible probablement*.

¹⁰² *L’incertesa* era el títol inicialment pensat per a *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959). L’imprevist i la sorpresa serveixen de fet per refermar el caràcter atzarós i arbitrari de la inexorabilitat, de l’irremeiable. Arnaud (1986) estructura la seva monografia en base a aquesta dialèctica, amb apartats amb títols com *L’accident, le sens* o *Automatisme et hasard*, i capítols amb títols com *L’irrémissible probablement*, *Impression du réel*, *capture du réel* o *De l’automatisme à la contingence*.

¹⁰³ A partir d’aquí podríem valorar críticament l’anàlisi en profunditat de Font (1976), qui conclou que “al ‘botxí’ Bresson (...) l’únic que el preocupa és celebrar el seu ofici-sacrament, gravat pel presentiment d’una maledicció divina. Tot el qual el converteix en un sum sacerdot de l’Idealisme (...)”. El presentiment de la maledicció divina i l’idealisme són efectivament presents, però paradoxalment van acompanyats d’un materialisme i una crítica social no ideològica força singulars, qüestions àmpliament tractades a la monografia de Zunzuneui (2001).

¹⁰⁴ Aquestes paraules de Bresson són datades l’any 1955.

¹⁰⁵ Aquestes paraules de Bresson són datades l’any 1976.

¹⁰⁶ Bresson també diu que els seus films no són més que esbossos (Bresson, 1966).

¹⁰⁷ També a Debord et Wolman (1956).

¹⁰⁸ “La conscience du désir et le désir de la conscience sont identiquement ce projet qui, sous sa forme négative, veut l’abolition des classes, c’est-à-dire la possession directe des travailleurs sur tous les moments de leur activité. Son *contraire* est la société du spectacle, où la marchandise se contemple elle-même dans un monde qu’elle a créé”.

¹⁰⁹ Això és comprensible des d’una determinada òptica de la teologia jansenista, moviment cristià dels segles XVII i XVIII basat en els escrits de Jansen caracteritzat pel rigor moral i l’ascetisme, que en concebre el cos com una presó de l’ànima pot arribar a veure en el suïcidi una via d’alliberament, tanmateix també serveix per donar fe de la particularitat o fins i tot radicalitat de la visió religiosa de Bresson

¹¹⁰ Citat a la monografia de Zunzunegui (2001:235).

¹¹¹ Aquí Reader assenyala la proximitat entre Bresson i Lacan.

¹¹² Aquestes afirmacions corresponen a unes paraules de Bresson datades l'any 1957.

¹¹³ El film acaba amb les següents frases: “¿Podría yo aplicar a este momento de mi historia lo que un poeta de la época T’ang escribió *Al despedirse de un viajero*? (↵) ‘Desmonté; le ofrecí el vino del adiós / y le pregunté cuál era la meta de su viaje. / Me respondió: no he salido airoso en los negocios del mundo; / me retiro a las montañas de Nan-Chan a buscar el reposo.’ (↵) Pero no; veo muy claramente que para mí no hay reposo; y, sobre todo, porque nadie me hace el favor de creer que no haya salido airoso en los negocios del mundo; aunque afortunadamente nadie podrá decir tampoco que haya salido airoso. Hay que admitir, por tanto, que no había éxito ni fracaso para Guy Debord y sus desmesuradas pretensiones. (↵) Estaba rayando el alba de esta fatigosa jornada que estamos viendo tocar a su fin cuando el joven Marx escribió a Ruge: (nota al peu: “En mayo de 1843”) ‘No me dirá usted que les tengo demasiado aprecio a los tiempos presentes; y si a pesar de todo no desespero de estos tiempos, es sólo en razón de su propia situación desesperada que me llena de esperanza.’ (↵) He de decir que la despedida de una época por la fría historia no ha aplacado en nada esas pasiones de las que he dado tan bellos y tan tristes ejemplos. (↵) Como demuestran aún estas últimas reflexiones sobre la violencia, no habrá para mí ni retorno ni reconciliación. (↵) La hora de sentar cabeza no llegará jamás. (↵) A RETOMAR DESDE EL PRINCIPIO”. Traducció al castellà per Bredlow (2000:60-61).

¹¹⁴ **Debord, Guy** (2008); *Wikipedia. The Free Encyclopedia*. En línia a: <http://en.wikipedia.org>.

¹¹⁵ Aquí Sontag dissol les consideracions de fons en les reflexions sobre les formes, tal i com suggereix que hauria de fer la crítica artística amb *Against interpretation*. El seu anàlisi demostra com la separació entre subjecte i representació no pot ser concebuda exclusivament com una qüestió de fons, ans inevitablement implica també consideracions de forma.

¹¹⁶ L'estudi de (Schrader, 1972:94-107) com el de Sontag (1964) es centra en els films del cicle de presó, segons Schrader els personatges d'aquests films acaben sempre escapant del seu confinament ja sigui a través de fugar-se literalment d'una presó com en el cas de *Un condamné à mort s'est échappé* (1956), éssent tancats a una presó que els ha d'alliberar d'una vida esclavitzada com a *Pickpocket* (1959), o bé a través del propi martiri per escapar del setge judicial i moral com en el cas de *Le Procès de Jeanne d'Arc* (1962). La prova més literal de l'empresonament i la lluita contra un mateix per aconseguir aquesta tasca o missió d'escapar de la cel·la on hom es troba reclòs la trobem sens dubte en el primer títol del cicle de presó, *Un condamné à mort s'est échappé* (1956), d'ací en endavant hom podria qüestionar que *Pickpocket* (1959) i *Le Procès de Jeanne d'Arc* (1962) acabin amb un alliberament pel personatge, queda clar en tot cas que la possibilitat d'aquest hipotètic alliberament és cada cop més relativa, quelcom constatable a la vista del film següent, setè llargmetratge de tretze, punt d'inflexió ben bé al mig de la seva filmografia.

¹¹⁷ “L’origine du spectacle est la perte de l’unité du monde, et l’expansion gigantesque du spectacle moderne exprime la totalité de cette perte : l’abstraction de tout travail particulier et l’abstraction générale de la production d’ensemble se traduisent parfaitement dans le spectacle, dont le *mode d’être concret* est justement l’abstraction. Dans le spectacle, une partie du monde *se représente* devant le monde, et lui est supérieure. Le spectacle n’est que le langage commun de cette séparation. Ce qui relie les spectateurs n’est qu’un rapport irréversible au centre même qui maintient leur isolement. Le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit *en tant que séparé*”.

¹¹⁸ Aquestes són les afirmacions que successivament fa l'entrevistador Roger Stéphane, a qui Bresson contesta que parlar de Déu no el fa present, que la seva finalitat és retratar ànimes no marionetes que s'agiten, i què allà on hi ha presència humana hi ha presència divina. Aquesta pregunta es presenta just després de que veiem la seqüència en què el pare de Marie malalt al seu llit dona l'esquena al cura que ve a "consolar el seu cor" just abans de la seva mort, l'entrevistador subratlla que amb aquesta seqüència és el primer cop que un personatge de Bresson refusa a Déu, Bresson diu que si el refusa és perquè Déu és present. Podem recordar aquí també les paraules de Michel, qui diu haver cregut en Déu per tres minuts.

¹¹⁹ "Marie est partie (...) elle ne reviendra plus jamais"; "Mon Dieu ne me l'enlevez pas lui aussi (...)"; "Et puis c'est un saint" (Arnaud, 1986:54). Al llarg del film mor la germana malalta de Jacques, un home és assassinat presumptament per Gérard o algú de la seva banda, Marie desapareix per sempre, el pare de Marie mor, i l'ase Balthazar també.

¹²⁰ "It shows the sort of world in which she lives. If you like, she is caught, just as the partridges are caught, in a trap". Bresson subratlla que aquesta seqüència no és un símbol sinó que intenta proporcionar una atmosfera.

¹²¹ "Vous vous avez acharné, vous avez tué, pillé, incendié, et puis vous vous avez jetés les uns contre les autres comme des fous, sans vous connaître"; "La forêt, c'est le diable" (Zunzunegui, 2001:196, 198). Zunzunegui titula *El diablo en el bosque* el capítol dedicat a *Lancelot du Lac* (Bresson, 1974).

¹²² "Qui est-ce donc qui s'amuse à tourner en dérision l'humanité?", "Qui nous manœuvre en douce?", "Le diable probablement" (Reader, 2000:132-133).

¹²³ Reader cita aquí a: **Semoulé, Jean** (1993); *Bresson ou l'acte pur des métamorphoses*. Flammarion, París. Pàgina 27.

¹²⁴ "O argent, Dieu visible, qu'est-ce que tu ne nous ferais as faire" (Arnaud, 1986:143).

¹²⁵ Zunzunegui (2001) titula *Dios visible* el capítol dedicat a *L'Argent* (Bresson, 1983).

La visió de la trajectòria de Bresson com un allunyament progressiu de la religiositat fins al punt de venir a dir al final de la seva trajectòria que Déu és el Diable és confirmada anys més tard per Zunzunegui (2006). El "Tot és gràcia" que serveix per fixar el punt de partida es refereix a la darrera frase de *Journal d'un curé de campagne*, quan la veu del cura de Torcy anuncia per mitjà de la lectura d'una carta que les darreres paraules del presoner de la Santa Agonia tot just abans de morir han estat "Qu'est-ce que cela fait? Tout est grâce" (Reader, 2000:39).

¹²⁶ Segons Schrader més enllà de qualsevol interpretació convencional de la realitat l'estil transcendental intenta ressaltar el misteri de l'existència mitjançant la substitució de tots aquells elements que parlen específicament de l'experiència humana per elements netament inexpressius, a partir d'ací l'autor es dedica a presentar l'estil transcendental com un principi i establir algunes de les seves característiques estètiques, prenent com a exemple central els films de Bresson, i més concretament les quatre pel·lícules que conformen el cicle de presó, ja que considera que aquestes ofereixen "una oportunitat excel·lent per estudiar l'estil transcendental en profunditat per varies raons: primer, perquè la metàfora de la presó va unida a certes qüestions teològiques; segon, perquè els textos escrits pel propi Bresson aclareixen gran part de les ambigüitats amb les que els crítics hem de treballar; i tercer, perquè en les seves pel·lícules son pocs els elements culturals que s'entremesclen amb l'estil transcendental".

¹²⁷ L'apartat *Conclusión* (Schrader, 1972) està estructurat en base l'anàlisi desenvolupat a: **Maritain, Jacques** (1965); *Religion and Culture. A: The Social and Political Philosophy of Jacques Maritain*. Doubleday, Garden City, New York.

¹²⁸ L'economia de mitjans és segons Weyergans (1994) un dels punts clau per entendre els films de Bresson.

¹²⁹ Si hom pren l'anàlisi que fa Schrader de l'estil transcendental de Bresson i substitueix el binomi art - religió pel binomi art – política, partint de la concepció de la política de Debord, es pot parlar definir la categoria 'film revolucionari' que com passava amb el 'film religiós' manté un caràcter espectacular i inspirador, que roman des d'un principi en els mitjans del sobreabundant. Igual que el 'film religiós', el 'film revolucionari' és un film amb finalitats merament propagandístiques, un tipus de film que mai va fer Debord, qui adreça els seus treballs tant sobre paper com sobre cel·luloide a la 'teoria revolucionària' alhora que s'oposa frontalment a la qualsevol 'ideologia revolucionària'.

¹³⁰ A partir d'aquí hom pot pensar que com en el cas de *Les Affaires Publiques* (1934) de Bresson l'estil de Debord no es troba plenament desenvolupat en el seu primer treball cinematogràfic. Malgrat encara hi ha qui considera que l'obra cinematogràfica de Debord en el seu conjunt utilitza els mitjans del sobreprecari, o no utilitza suficientment els mitjans de l'abundant, un anàlisi en profunditat de la qüestió ha de contribuir a desmentir tal afirmació, i alhora permetre situar Debord en el seu lloc en tant que contribució significativa a la història de l'ens cinematogràfic.

¹³¹ "(...). Somete a tus modelos a ejercicios de lectura destinados a igualar las sílabas y suprimir todo efecto personal deliberado. El texto, uniformado y regularizado. La expresión *que puede pasar desapercibida*, obtenida mediante ralentizaciones y aceleraciones casi imperceptibles y por lo mate y lo brillante de la voz. (...)". "Modelo. Lanzado en la acción física, su voz, partiendo de sílabas iguales, adopta *automáticamente* las inflexiones y las modulaciones propias de su verdadera naturaleza".

¹³² "Aplanar mis imágenes (como con una plancha), *sin atenuarlas*", "Poder que tienen tus imágenes (aplanadas) de ser otras de las que son. La misma imagen llevada por diez caminos distintos será diez veces una imagen distinta", "Lo que ocurre en las juntas. "Las grandes batallas, decía el general de M..., se libran casi siempre en los puntos de intersección de los mapas de estado mayor", "No corra tras la poesía. Ella penetra por sí sola a través de las juntas (elipsis)".

¹³³ "*Igualdad de todas las cosas*. Cézanne pintaba con el mismo ojo y con la misma alma un frutero, su hijo, la montaña de Sainte-Victoire". "Cézanne: 'En cada pincelada arriesgo mi vida'".

¹³⁴ "Aplicarme a imágenes insignificantes (no significantes)".

¹³⁵ "Imagen y sonido no deben prestarse ayuda, sino trabajar cada uno a su vez, en una *especie de relevo*". "Cuando un sonido puede reemplazar una imagen, suprimir esa imagen o neutralizarla. El oído va más hacia el interior, el ojo hacia el exterior."

¹³⁶ "EN ESTA LENGUA DE IMÁGENES ES PRECISO PERDER POR COMPLETO LA NOCIÓN DE IMAGEN, QUE LAS IMÁGENES EXCLUYAN LA IDEA DE IMAGEN".

¹³⁷ "Se olvida demasiado la diferencia entre un hombre y su imagen, y el hecho de que no hay ninguna entre el sonido de su voz en la pantalla y en la vida real". "La voz: alma hecha carne. Trabajada como en el caso de X, ya no es ni alma ni carne. Instrumento de precisión, pero instrumento aparte."

¹³⁸ "A tus modelos: 'No hay que representar ni a otro, ni a uno mismo. No hay que representar *a nadie*'". "Películas de cinematógrafo: emocionales, no representativas". "(...) Cinematógrafo, arte, con imágenes, de no *representar* nada".

¹³⁹ El quart capítol de *La société du Spectacle* (Debord, 1967) parla de *El proletariat com a subjecte i com a representació*, el primer capítol comença amb una frase de Feuerbach on es contraposa representació a realitat, el primer punt del llibre parla de l'espectacle com un moviment en què allò directament viscut s'aparta en una representació, la tesi 18 diu que "(...) Allà on hi ha representació independent l'espectacle es reconstitueix".

¹⁴⁰ L'aproximació de Goffman a la interacció simbòlica des d'una perspectiva dramàtica utilitzant l'imaginari del teatre per estudiar la vida quotidiana compta avui en dia amb gran nombre de partidaris, tant dins l'àmbit científic com de la vida quotidiana, una visió crítica d'aquestes aportacions podria servir per establir un nexa entre les reflexions de Debord entorn a la vida quotidiana i les de Bresson entorn al cine, ja que tant unes com altres prenen com a noció central la representació, d'acord amb Bresson en el cine aquesta imitació o representació es duria a terme fonamentalment per la intromissió de l'espectacle teatral al cine, i d'acord amb Debord per la intromissió del cine i l'espectacle en la vida social.

¹⁴¹ Segons Sontag, en els films de Bresson la forma és el contingut, tal i com suggereix la cursiva en l'original.

¹⁴² "Formas que parecen ideas. Considerarlas como verdaderas ideas". "Sé preciso en la forma, no siempre en el fondo (si puedes)". "Plegar el fondo a la forma y el sentido a los ritmos".

¹⁴³ "La théorie critique doit *se communiquer* dans son propre langage. C'est le langage de la contradiction, qui doit être dialectique dans sa forme comme il l'est dans son contenu. Il est critique de la totalité et critique historique. Il n'est pas un « degré zéro de l'écriture » mais son renversement. Il n'est pas une négation du style, mais le style de la négation".

¹⁴⁴ "Dans son style même, l'exposé de la théorie dialectique est un scandale et une abomination selon les règles du langage dominant, et pour le goût qu'elles ont éduqué, parce que dans l'emploi positif des concepts existants, il inclut du même coup l'intelligence de leur *fluidité* retrouvée, de leur destruction nécessaire".

¹⁴⁵ "Le fait que le langage de la communication s'est perdu, voilà ce qu'exprime *positivement* le mouvement de décomposition moderne de tout art, son anéantissement formel. Ce que ce mouvement exprime *négativement*, c'est le fait qu'un langage commun doit être retrouvé — non plus dans la conclusion unilatérale qui, pour l'art de la société historique, *arrivait toujours trop tard*, parlant à *d'autres* de ce qui a été vécu sans dialogue réel, et admettant cette déficience de la vie —, mais qu'il doit être retrouvé dans la praxis, qui rassemble en elle l'activité directe et son langage. Il s'agit de posséder effectivement la communauté du dialogue et le jeu avec le temps qui ont été *représentés* par l'œuvre poético-artistique".

¹⁴⁶ **Debord, Guy** (2008); *Wikipedia. The Free Encyclopedia*. En línia a: <http://en.wikipedia.org>.

¹⁴⁷ Jappe cita aquí la pàgina 96 del número 5 de la revista *Internationale Situationniste*.

¹⁴⁸ Distribuïda entre altres per Gaumont Video. Informació en línia a www.guydebordcineaste.com

¹⁴⁹ Paul Schrader diu exactament això mateix de Robert Bresson en una entrevista pel programa de Leonard Lopate a la New York Public Radio (WNYC) a finals del 2005 (fixar d'àudio en línia a: wnyc.vo.llnwd.net/o1/lopatelopate100705b).

¹⁵⁰ La monografia de Reader inclou un apartat específicament a la biografia de Bresson.

¹⁵¹ Aquesta cita, situada al principi de la monografia sobre Bresson de la Filmoteca Nacional (1977), apareix originalment a: **Godard, Jean-Luc** (1957); *Cahiers du Cinéma*, núm. 71, maig de 1957.

¹⁵² En la seva monografia Reader dedica un capítol a aquest llibre, titulat *The director as a writer: Notes sur le cinématographe*, on es tracta el volum com un film més.

¹⁵³ Es pot obtenir una extensa relació de recursos bibliogràfics als DVD de Bresson editats el 2007 per Intermedio així com a: **Zunzunegui, Santos** (2001); *Bibliografía esencial. A: Robert Bresson*. Cátedra, Madrid. Es pot trobar una bibliografia amb comentaris orientatius a: **Reader, Keith** (2000) *Select Bibliography. A: Robert Bresson*.

¹⁵⁴ Resulta interessant observar que en el llistat de pel·lícules cinematogràfiques a rescatar per a la història d'aquest cadàver que considera el cine Debord inclogui films de Georges Méliès, Robert Wiene, René Clair, Sergei M. Eisenstein, Luis Buñuel, Charles Chaplin, Isidore Isou, Gil J Wolman i Guy Debord. Curiosament el llistat de Debord tendeix força a la ficció.

¹⁵⁵ Resulta interessant observar que a la llista de Bresson, publicada originalment al número 12 de *Cahiers du cinéma*, apareixen dos films de Charles Chaplin, un de Sergei M. Eisenstein, un de David Lean, un de Vittorio de Sica, i dos de Robert J. Flaherty. Curiosament el llistat de Bresson tendeix força al documental.

¹⁵⁶ **Bresson, Robert** (1959); *The Criterion Collection*. Criterion, 2005. En línia a: www.criterionco.com/asp/release.asp?id=314

¹⁵⁷ Per una aproximació als arguments de la discussió i la seva magnitud es pot consultar en línia Cummings, D., Trondsen, T.S. (2005).

¹⁵⁸ **Sabatier, Roland** (1989); *Le Lettrisme : les créations et les créateurs*. Ed Z'Éditions, Niça. Extret citat a: **Isou, Isidore** (2008); *Wikipédia, L'encyclopédie libre*. En línia a: http://fr.wikipedia.org/wiki/Isidore_Isou

¹⁵⁹ **Isou, Isidore** (1952) ; *Manifeste du Cinéma Discrepant*. Citat a: *Cinématographie: Orgy of the dead par Ed. Wood Jr.* En línia a: <http://www.pastis.org/jade/cgi-bin/reframe2.pl?http://www.pastis.org/jade/mars02/orgyofthedeath.htm>

¹⁶⁰ **Wolman, Gil J.** (1952); *The Anticoncept. Cinematochronic Argument For A Physical Phase of the Arts*. En línia a: <http://www.notbored.org/anticoncept.html>. Traducció a l'anglès de la transcripció del film.

¹⁶¹ «Els filòsofs no han fet altra cosa que interpretar el món de diferents maneres; el que cal es *transformar-lo*.». En línia a: www.xtec.es/~lvallmaj/barrinou/marobra.htm. També traduïda com «Els filòsofs no han fet més que interpretar el món, de diferents formes, però es tracta de transformar-lo.». En línia: www.marxists.org/catala/just/1976/09/sj_obj5.htm. Podríem pensar llavors en substituir filòsofs per artistes, cineastes, científics, humans, etc. De fet, aquesta idea ja és recollida en el Manifest Dada de Tzara (1918), on podem llegir: “Fins ara l’art no ha fet més que decorar la vida, ara vol transformar-la”.

¹⁶² Respecte el Maig francès s’ha dit molt, alguns psicoanalistes com André Stéphane afirmaven ja poc després dels fets que el moviment es constituí exclusivament d’estudiants que viuen en la riquesa, confort, i abundància d’una societat feliç que mai ha estat tant poc repressora i que pateixen un ‘desig infantil’ per l’absolut. Malauradament aquesta és una visió força extesa sobre uns esdeveniments que entre altres desencadenaren en una vaga general salvatge secundada per 10 milions treballadors. Per una aproximació en profunditat al maig francès i els esdeveniments posteriors es pot consultar el lloc web de *Bureau of Public Secrets* (Knabb, 2007) i l’apartat *Mayo de 1968 y después* (Jappe, 1993). Per un relat de primera mà sobre els esdeveniments es pot consultar Viénet (1968).

¹⁶³ Citat també a *For a Revolutionary Judgment of Art* (Debord, 1961).

¹⁶⁴ *A Pour un jugement révolutionnaire de l'art*, escrit per respondre a una crítica de *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960) apareguda el febrer de 1961 a *Socialisme ou Barbarie*, es critica durament la separació establerta entre crítica política i crítica cultural, tant en el propi cinema, com en la crítica cinematogràfica i els debats de cineclub, espectacles de segon i tercer grau respectivament.

¹⁶⁵ El document acaba amb aquestes mateixes paraules.

¹⁶⁶ Com en el cas de *Per un judici revolucionari de l'art* (Debord, 1961), aquest document respon a la crítica d'un film de Godard, en aquest un article apareguda a *Le Monde*, arran de la presentació de *The Gay Science* al Festival de Cinema de Berlín de 1969.

¹⁶⁷ S'ha optat per no traduir la paraula "détournement", seguint la proposta de Ken Knabb, qui en una nota a peu de pàgina assenyala "The French word détournement means deflection, diversion, rerouting, distortion, misuse, misappropriation, hijacking, or otherwise turning aside from the normal course or purpose. It has sometimes been translated as "diversion," but this word is confusing because of its more common meaning of idle entertainment. Like most other people who have actually practiced détournement, I have chosen simply to anglicize the French word." Totes les cites d'aquest paràgraf provenen d'aquest document.

¹⁶⁸ El títol d'aquest apartat és "Antisistema Bresson" enlloc de "Sistema Bresson" pel fet que aquesta era segons Arnaud (1986:13) la denominació preferida per Bresson.

¹⁶⁹ **Benjamin, Walter** (1936); *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Es pot trobar una aproximació a fons a la crítica de Benjamin al cinema a: **Hansen, Miriam** (1987); *Benjamin, Cinema and Experience: 'The blue Flower in the Land of Technology'*. A: *New German Critique* número 40.

¹⁷⁰ Aquest text sorgit d'una entrevista televisiva amb Roger Stéphane es troba traduït al castellà amb alguna lleugera variació com una possible definició d'art dins el *Breve diccionario de términos bressonianos* de la monografia de Zunzunegui (2001): "Creo, aunque quizás me equivoque, que las artes están declinando, están en trance de morir, quizás por un exceso de libertad, quizás a causa de la difusión extraordinaria que cualquier cosa tiene en estos momentos. Creo que el cine, la radio, la televisión, matan las artes pero creo, también, que es, precisamente, a través del cinematógrafo, la radio, la televisión, como estas artes renacerán, quizás bajo otra forma y, quizás, la palabra arte no tenga en adelante el mismo sentido. Parece que ahí existe una esperanza. Creo, en efecto, en el cinematógrafo como un arte absolutamente nuevo del que, quizás, no nos hemos hecho aún una idea cabal, creo en una musa cinematográfica. El pintor Degas decía: "Las musas no se hablan, bailan las unas con las otras". Creo que el cinematógrafo es, o será pronto, un arte absolutamente autónomo y que no es lo que se pretende que debe ser. Es un arte absolutamente cerrado y absolutamente autónomo".

¹⁷¹ Val a dir que quan Bresson diu "(...) em sembla que les arts –les belles arts, si volen– es troben en declivi, i fins i tot prop de la seva fi. Es troben en trànsit de morir", Godard diu "També ho penso jo, sí"; "(...) me parece que las artes –las bellas artes, si quieren– se encuentran en declive, e incluso cerca de su fin. Se encuentran en trance de morir." "También lo pienso yo, sí" (Godard) "No queda ya casi nada. Pronto ya no existirán. Pero, cosa curiosa, si han muerto a manos del cinema, la radio, la televisión, han sido precisamente este cinema, esta radio, esta televisión que las han matado, las que va a acabar reconstruyendo un arte, reconstruyendo las artes –pero de una forma completamente diferente, por supuesto, y puede incluso que la palabra arte no se utilice. De todas formas ya no será lo mismo."

¹⁷² “Gracias al cinema –y yo diría, gracias al cinematógrafo, porque me gusta señalar la diferencia, establecer la diferencia, como hacía Cocteau, entre el cinema, es decir los films normales, y aquello que constituye el arte cinematográfico-, así gracias al cinematógrafo revivirá el arte que el cinema está a punto de matar. El culpable, los culpables de esta muerte de las artes, son los medios mecánicos actuales de difusión. Sobre esto, Ionesco ha dicho algo bastante hermoso, el otro día, muy justo en todo caso: nos encontramos ante milagros. El cinema, la radio, la televisión, son milagros, pero lo que no son milagros, son los films, las emisiones televisadas, los reportajes radiofónicos. Ahí el arte llega con retraso. (/). Tal vez no sea muy justo decir que el arte llega con retraso respecto de los milagros, habría que decir más justamente que el arte es asesinado por los milagros, pero que debe revivir gracias a esos milagros.”

¹⁷³ “No es que los films cuesten demasiado dinero o que la televisión sea una rival, no, simplemente que el cinema no es un arte, aunque pretenda serlo. No es más que un arte falso, que trata de expresarse con la forma de otro arte. No hay nada peor ni más ineficaz que este tipo de arte”.

¹⁷⁴ “Je crois que nous, réalisateurs, nous ne réalisons rien du tout. Nous prenons du réel tel qu’il est, nous n’avons pas à démontrer quelque chose, mais à essayer de trouver, d’aller au fond des êtres, jusqu’à l’âme de l’âme d’un être humain, ce que ni la poésie, ni la dramaturgie, ni la peinture, ni rien ne sont encore parvenus à rendre. Je crois que cette caméra, que ce magnétophone sont des instruments en profondeur, et que c’est cela leur destin, et pas du tout d’aller prendre des acteurs, les faire jouer la comédie et les photographier”. Aquestes paraules de Bresson apareixen originalment l’octubre de 1971 al Número 185 d’*Amis du film et de la télévision*, Cannes.

¹⁷⁵ Bazin presenta *Journal d’un curé de campagne* (1951), film de Bresson basat en un llibre de Georges Bernanos del 1936, com a exemple de com adaptar les obres literàries al mitjà cinematogràfic per la seva estètica profunda del realisme sonor i poda de la imatge al voltant d’allò essencial.

¹⁷⁶ “Sólo hace poco, y poco a poco, he suprimido la música y me he servido del silencio como elemento de composición y como medio de emoción. Decirlo so pena de ser deshonesto”.

¹⁷⁷ En una nota al peu de pàgina s’exclou la supressió de la música diegètica: “Salvo, por supuesto, la música interpretada por instrumentos visibles”.

¹⁷⁸ “Cada vez que el teatro mete su nariz en el cinema, se produce una catástrofe, y lo mismo sucede cada vez que el cinema mete su nariz en el teatro”.

¹⁷⁹ **Bresson, Robert** (1957); *Cahiers du Cinéma* núm. 75. Citat a: **Esteve, Michel** (1962); *Robert Bresson, collection Cinéma d'Aujourd'hui, no. 8, éditions Seghers..* En línia a: www.mastersofcinema.org/bresson/Words/Esteve_01.html

¹⁸⁰ D’aquí el títol de l’entrevista, “La question” de si és possible utilitzar o no actors en el cine, aquí Jean-Luc Godard sosté que sí pot treballar amb actors o interpretació, com amb qualsevol altra persona, per contra Bresson opina que no es pot treballar amb actors, ja que aquests no poden renunciar mai a l’hàbit de projectar-se exteriorment d’una forma estudiada, tot amagant la complexitat inherent a l’ésser humà.

¹⁸¹ Per parlar dels filtres Schrader cita a: **Bresson, Robert** (1966); *The Question. A: Cahiers du cinema in English*, núm. 8. Originalment aparegut a la versió francesa de la revista (Bresson, 1966).

¹⁸² “Si una imatge, contemplada a part, expressa algo con claridad, si comporta una interpretació, no se transformará al contacto con otras imágenes. Las otras imágenes no tendrán ningún poder sobre ella, y ella no tendrá ningún poder sobre las otras

imágenes. Ni acción, ni reacción. Es definitiva e inutilizable en el sistema del cinematógrafo. (Un sistema no lo regula todo. Es el comienzo de algo)”.

¹⁸³ **Bresson, Robert** (1952); *Supplément Lettres et Arts à Recherche et Débats* no. 15, març 1952. Citat a: **Esteve, Michel** (1962); *Robert Bresson, collection Cinéma d'Aujourd'hui*, no. 8, éditions Seghers. En línia a:

www.mastersofcinema.org/bresson/Words/Esteve_01.html

¹⁸⁴ “Película de cinematógrafo en la que la expresión se obtiene mediante relaciones de imágenes y sonidos, y no mediante mímica, gestos y entonaciones de voz (de actores o de no actores). Que no analiza ni explica. Que recompone.”.